MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

23. JAHRGANG.

1891.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.

LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Massimo Trojano als Flüchtling, *Rob. Eitner* 1
Ein Lautenbuch von Mouton (mit Tonsätzen, Titelblatt u. Facsimile), Dr. *A. Lindgren* 4
Bibliographische Mitteilungen, *Rob. Eitner* 21
Anzeigen musikhistorischer Werke: E. E. H. Böhme S. 27. Leonh. Wolff S. 29. Dr. A. Prüfer S. 30. Haberl's Jahrbuch 32. Ph. Wolfrum 48. Leonida Busi 177. Fr. Aug. Gevaert 178. Nikol. Oesterlein . . . 179
Georg Muffat's musiktheoretische Abhandlung 1698 37
Die Druckwerke P. Marin Mersenne über Musik, *Rob. Eitner* . . . 60. 164
Fundamentum Authore Johanne Buchnero, *Wilib. Nagel* 71
Verzierungen, Veränderungen und Passaggien im 16. und 17. Jahrh., und ihre musikalische Bedeutung, besprochen nach zwei bisher unbekannten Quellen, Dr. *Hugo Goldschmidt* 111
Eine handschriftliche Sammlung von Gesängen a. d. 17. Jh., *R. v. Liliencron* 129
Carl Maria von Weber's Beziehungen zu Wiesbaden, *K. Walter* 139
Unbekannte Sammelwerke, *Rob. Eitner* 141
John Douland's Necessarie observations belonging to Lute-playing, *W. Nagel* 146
Ein Couplet auf den Grafen d'Artois von vor hundert Jahren, Dr. *Th. Distel* 162
Totenliste des Jahres 1890, *Karl Lüstner* 165
Benedetto Marcello, *Rob. Eitner* 187
Mitteilungen 17. 33. 51. 68. 109. 126. 143. 164. 180. 195. 212
Rechnungslegung 212
Namen- und Sach-Register 215
Fehlerverbesserung 222

Beilage:
Katalog der Universitäts-Bibliothek zu Basel, von *E. Jul. Richter*, Bog. 1—9.

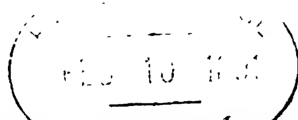
Gesellschaft für Musikforschung.

Wohlthäter: Freiherr F. von Mettingh.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Fr. J. Battlogg, Expositus in Gurtis.
Dr. Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
H. Benrath, Redakt. d. Hbg. Korresp., Hamburg.
Rich. Bertling, Verlagsbuchh. u. Antiquariat in Dresden.
Rev. H. Bewerunge, Meynooth (Irland).
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. Boecker, Pfarrer in Aachen.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Georg Bratfisch, Frankfurt a. M.
Dr. W. Braune, Prof., Gießen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Bozen.
Dr. Im. Faißt, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Th. Graff, Pforzheim.
Franz Xaver Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Dr. Rob. Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinsky, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin i. M.
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i/W.
Oswald Koller, Prof. in Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus, Baron, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frhr. von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig.
G. S. L. Löhr, Southsea (England).
F. Lubrich, Kantor in Peilau.
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maaß, Charlottenburg b. Berlin.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Rev. J. R. Milne in Kings Lynn.
Therese von Miltitz, Bonn.
H. P. Jos. Moonen, Venlo (Holland).
Anna Morsch, Berlin.
Ismar Mühsam, Berlin.
Dr. Hans Müller, Berlin.
Dr. W. Nagel, Zürich.
Fr. Niecks, Dumfries (Schottland).
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstadt i/W
H. Pardall, Wolfenbüttel.
A. Reinbrecht in Verden.
Ernst Julius Richter, Pastor in Amerika.
Dr. Hugo Riemann, Wiesbaden.
F. Rödelberger, Dir. d. Cäcil.-Ver., Kaiserslautern.
Paul Runge, Colmar i. Els.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer, im Haag.
Jos. Schildknecht, Hitzkirch (Schweiz).
Raymund Schlecht †.
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister, Augsburg.
Johannes Schreyer, Dresden.
Rich. Schumacher, Berlin.
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
F. Simrock, Berlin.
Prof. Jos. Sittard, Hamburg.
Dr. Hans Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, London.
Hugo Steinitz, Breslau
C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.
Reinhold Succo, Musikdirektor, Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Universitäts-Bibliothek in Straßburg.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Dr. Emil Vogel, Berlin.
C. Walter, Biberich a/Rh.
W. Jos. v. Wasielewski, Blankenburg i. H.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B.
F. Wiedermann, Berlin.
Jacob Wüst, Stiftskaplan und Chordirekt., Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.

Rob. Eitner in Templin (U./M.), Sekretär und Kassierer der Gesellschaft.



MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Massimo Trojano als Flüchtling.

(Rob. Eitner.)

Im Kreis-Archiv zu München (sign. H. R. F 462. Facs. 10, Nr. 41 fol.) fand ich das Aktenstück, welches über die bekannte Flucht Trojano's aus München handelt. Da dasselbe meines Wissens noch nicht veröffentlicht und dessen genaue Kenntnis immerhin von Wert ist, so seien ihm die folgenden Zeilen hier gewidmet. Das Aktenstück ist von einer Kopistenhand in Schönschrift ausgeführt, vom Thronfolger Wilhelm, späterem Herzoge Wilhelm IV., Sohn Albrecht V., unterzeichnet und mit einer Randbemerkung versehen. Prinz Wilhelm hatte wohl die Sorge und Verwaltung der Hofkapelle übernommen, daher auch er um die Ergreifung der Flüchtlinge Sorge trägt und sich deshalb an den Herzog Alfonso von Ferrara und Modena wendet, da er vermutet, dass beide Flüchtlinge nur nach Italien ihren Weg genommen haben können. Wo Trojano und Camillo ihr Ende gefunden haben, ist bis jetzt unbekannt. Die angefügte deutsche Übersetzung rührt von Herrn Dr. Fr. Zelle in Berlin her.

Illme et excellentifsime Princeps, affinis et cognate clarifsime.

Salutem et omnium rerum prosperrimos successus Dilni vestrae ex animo optantes, Ei significamus quatenus ante biduum duo Itali Musici nostri, vnus Camillus cognominatus Parmensis, alter Maximus Troianus Neapolitanus, qui paulò antè ob nullius ferè momenti causam, in alium quendam musicum nostrum in sua arte valde excellentem,

Baptistam Romanum dictum, concepto odio, extra muros Civitatis Landishutae, vbi nos residere solemus, eum sequuti, statim vt ab ipsis conspectus fuit uterqz eorum tormentum paruum seu bombardam in ipsum exonerauit, et alter ex eis laethaliter miserum vulnerauit. Quo facto statim fugam dedêre, ita vt nullo pacto inueniri amplius possint. Quam ob rem Dilectionem vestram obnixè ac perquam familiariter rogamus, ut operam dare velint, quo malefici illi quam primùm et inscijs ipsis comprehendi, et debitum de illis supplicium sumi possit. Quod nobis tam gratum erit quàm quod gratifsimum, vicifsim etiam quaecunqz data occasione promerendum. Hisce Dil^{nem} vestram benè ac foeliciter valere iubemus. Ex Monachio XXVII die Aprilis MDLXX.

(Dazu von des Herzog's Hand:)

adictifsimus

Guilhelmus princeps Bauariae

Rogo dilectionem vestrã Vt nulla diligentia in hac re parcat, quo pofsint isti Latrones cõprehendj, qz omnj studio iterum recompensabo.

(Adresse:) Illmo Excell. Principi Domino Alphonso Ferrariae ac Mutinae Regiique Duci nr̃o affini et cognato nr̃o clariss°.

Ferrar.
ad manus
proprias.

Steckbrief als 2. Bl., in fol.

Breuis descriptio duorum illorum Musicorum ob homicidium perpetratum ex Bauaria fugitiuorum, in quà designantur eorum complexiones, corporum habitudines, habitus & aliae circumstantiae, ex quibus facilius cognosci pofsint.

Maximus Troianus patria Neapolitanus est, iustae virilis staturae, qui etiam ex idiomate suo ab eiusdem linguae perito facilè dignosci quaeat. Capillos gerit retrò deuolutos, & barbã fuscam breuem, quam marchesotticam uocant. Canit contratenorem, satis alta, sed quodammodò coacta uoce, qui descripsit solennes nuptias Ill^{mi} & Excell. Principis nostri Gulielmi Ducis Bauariae &c, quod opus in lingua tàm Italica quàm Hispanica Venetijs imprimi curauit. In omnibus uerbis & gestibus superbiam & animi fastum ostendit.

Alter uerò Camillus patria est Parmensis, ubi adhuc matrem habet in uiuis. Eiusdem ferè cum Troiano staturae, sed multò crafsior ac corpore robustior, nigra facie & capillis, parùm omninò habet bar-

bae nigricantis, animo plerumqz hilariore, Vocem habet (quam Baſsum dicimus) satis sonoram, sed aliquantò rauciorem. Ambo mediocris & floridae aetatis sunt. Cũm igitur uterqz eorum Musicus sit & sine dubio quocunqz locorum peruenerint, pro Musicis habebuntur, poterunt indè ex uocibus suis eò facilius dignosci. Troianus supra nominatus, utriusqz Principis nostri Ducis Alberti & eius (filii) Excell. Ducis Guilelmj imaginem auream in collo gestare solet, quas uel earum alterã fortè ostentandi gratia commonstrare ut inde eò citius cognosci poſsit. Habitu etiam corporis quàm dictus Camillus utitur paulò exquisitiore.

Erhabenster Fürst, erlauchter Freund und Verwandter!

Indem Wir Euer Liebden von ganzem Herzen Glück in allen Dingen wünschen, teilen Wir Derselben Folgendes mit: Zwei von unsern italiänischen Musikern, der eine *Camillus aus Parma*, der andere *Maximus Trojanus aus Neapel*, haben gegen einen andern unsrer Musiker, der in seiner Kunst Hervorragendes leistet, *Baptista aus Rom*, so gut wie ohne Grund heftigen Hass gefasst. Vor zwei Tagen sind sie ihm auſserhalb der Mauern der Stadt Landeshut, wo Wir zu residiren pflegen, nachgegangen und haben, sobald sie ihn erblickten, Pistolen auf ihn abgefeuert, wobei der eine den armen Menschen tötlich verwundete. Hierauf haben sie sofort die Flucht ergriffen, so dass sie nicht mehr gefunden werden können. Deſshalb bitten Wir Euer Liebden eindringlich und in aller Freundschaft, gütigst Sich bemühen zu wollen, dass jene Übelthäter so schnell als möglich und ohne dass sie etwas davon vorher ahnen, ergriffen werden, damit die verdiente Strafe an ihnen vollzogen werden könne. Dies wird Uns höchst angenehm sein, und Wir sind bei gegebener Gelegenheit zu Gegendiensten gern bereit. Wir wünschen Euer Liebden Glück und Wohlergehn. München, d. 27. April 1570.

Euer sehr ergebener
Wilhelm, Fürst von Bayern.

Ich bitte Euer Liebden, in dieser Sache allen Fleiſs anzuwenden, damit jene Wegelagerer ergriffen werden können, was ich mit allem Eifer vergelten werde.

Adr. Dem erhabensten Fürsten, Herren Alphons, Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, unserm erlauchten Vetter und Verwandten.

Ferrara.
Eigenhändig.

Steckbrief.

Kurze Beschreibung jener zwei wegen Mordes aus Bayern flüchtigen Musiker, in welcher beschrieben wird ihre Körperbeschaffenheit, Kleidung und andre Umstände, aus welchen sie um so leichter erkannt werden können.

Maximus Trojanus, Neapolitaner von Geburt, ist von mittlerer Mannesgröfse und kann auch aus seinem Dialekt von einem jener Sprache Kundigen leicht erkannt werden. Er trägt die Haare nach hinten zurückgestrichen und hat einen kurzen rötlichen Bart, sog. Marquis-Bart. Er singt Alt, ziemlich hoch, mit etwas gequetschter Stimme. Er hat eine Beschreibung des feierlichen Beilagers unseres erhabenen Fürsten, des Herzogs Wilhelm von Bayern, in italienischer und spanischer Sprache in Venedig drucken lassen. — In Worten und Benehmen zeigt er dünkelhaften Hochmut.

Der andere, *Camillus,* stammt aus Parma, wo noch seine Mutter lebt. Er ist ungefähr von derselben Gröfse wie Trojanus, aber viel dicker und kräftiger, von dunkler Gesichtsfarbe und schwarzen Haaren, mit spärlichem schwarzem Bart, meist heiterer Gemütsart. Er hat eine wohlklingende, doch manchmal etwas rauhe Bassstimme. Beide stehen in mittlerem blühendem Alter. Da nun beide Musiker sind und für solche überall werden angesehen werden, so können sie an ihren Stimmen um so leichter erkannt werden. Der oben genannte Trojanus trägt am Halse die goldenen Bildnisse unseres Herzogs Albrecht und seines erhabenen Sohnes des Herzogs Wilhelm. Er pflegt beide oder eins derselben zu zeigen, um sich damit zu brüsten; daran kann er bald erkannt werden; auch trägt er gewähltere Kleidung als der genannte Camillus.

Ein Lautenbuch von Mouton

(mit facsimiliertem Titelbl. u. 1 Seite Musikdruck).

Mitgeteilt von Dr. A. Lindgren in Stockholm.

So sieht es aus, das Titelblatt zu dem interessanten Lautenbuche, welches ich in dem Nachlasse unsers grofsen schwedischen Komponisten *August Söderman* gefunden habe, und welches vor zwei Jahrhunderten im Besitz des Grofsvaters von dem Dichter Karl Michael Bellman gewesen zu sein scheint. Das Buch trägt nämlich u. a. die Aufzeichnung: „*En Dieu mon esperance. J. Bellman. Paris le*

27 fevrier l'an 1699." Da es nun bekannt ist, dass Karl Michael Bellman's Grofsvater, der Professor und Musiker in Upsala *Johan Arndt Bellman* (geb. in Stockholm 1664, als Sohn des aus Deutschland übersiedelten Schneiders Martin Bellman) sich im J. 1699 auf einer Reise ins Ausland befand, so scheint die oben genannte Folgerung mehr als wahrscheinlich.

Derselben Aufzeichnung zufolge muss das Buch, welches keine gedruckte Jahreszahl hat, spätestens vor dem J. 1699 erschienen sein.*) Der Umstand, dass es auch Menuetten enthält — nebst anderen Tanzformen wie Pavane, Gigue, Courante, Passacaille, Canarie, Gaillarde, Gavotte. Sarabande, Allemande — beweist, dass es frühestens in den 1660er Jahren entstanden sein kann (vgl. A. Czerwinski, Die Tänze des sechzehnten Jahrhunderts, S. 137). An die letzte Hälfte des 17. Jahrh. mahnt auch die Stimmung der Laute in zwei Mollquartsextenakkorden, nicht — wie Wasielewski als bis zur Mitte des 17. Jahrh. bestehend angiebt — in den Intervallen G c f a d^1 g^1 (Gesch. der Instrumentalmusik im XVI. Jahrh., S. 34).

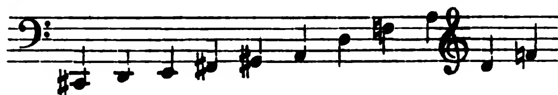
Ich habe selbst die Tabulatur herauskonstruiert, nach einer in der Vorrede befindlichen Figur, mit Beischrift „Accord ordinaire par uni sons," welche hier in Facsimile folgt, nebst einer der beiden Menuetten.

Die Figur enthält offenbar die Einstimmung der Saiten im Verhältnis zu einander: 5a, d. h. die lose Saite 5, trifft zusammen mit dem Tone, der dem Zeichen *f* auf der 6. Saite entspricht; die Saite 4 mit dem Tone zum *d* der 5. u. s. w. So auch die Bourdonsaiten (unter den Linien) resp. mit 4c, 4a etc., nur um eine Oktave tiefer (a, ā und 4 sind jedoch um einen Halbton erhöht, wie eine besondere Figur am Ende der Vorrede erläutert). Man kann darnach leicht die Buchstabenreihen aufschreiben, und da in der französischen Tabulatur die Halbtöne immer auf jeder Saite in alphabetischer Ordnung folgen, so erhellt daraus, dass die sechs Melodiesaiten (oder richtiger Chöre) zu zwei Quartsextenakkorden in Moll gestimmt sind, also entweder $A\ d\ f\ a\ d^1\ f^1$ oder $H\ e\ g\ h\ e^1\ g^1$ oder $e\ a\ c^1\ e^1\ a^1\ c^2$ (nur diese drei Möglichkeiten sind anzunehmen, weil bei anderen verschiedene Melodiesaiten chromatisch alteriert gestimmt werden

*) Über Mouton's Lebensumstände sind wir sehr wenig unterrichtet. Wir wissen nur, dass er lange Zeit am Hofe zu Turin angestellt war, wegen eines Prozesses nach Paris ging und sich dort niederliefs. 1678 wohnte er in Paris in der „rue de l'Esperon." Le Sage de Richée schätzt sich 1695 glücklich ein Schüler des berühmten Mouton's gewesen zu sein. Eitner.

müssten — z. B.: *G c es* . . ., *c f as* . . . etc. — was wohl nicht wahrscheinlich ist). Welche von den drei Stimmungen hat nun die Laute des Monsr. Mouton?

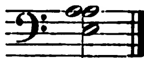
Die letzte, in A-Moll, scheint zu hoch (wiewohl Prätorius freilich eine Stimmung c^2 für die „Chanterelle“ zugiebt). Die zweite ist vermutlich die von *Mace* (Musick's Monument 1676) erwähnte: „Mace gives a new French tuning in E minor“ — heifst es in Grove's Dictionary of Music, Art. Lute. Diese Stimmung scheint also nicht ganz ausgeschlossen werden zu müssen. Ich habe mich jedoch für die erste, in D-moll, bestimmt, weil sie dieselbe ist, die Grove's Dictionary nach Baron (Untersuchung des Instruments der Lauten 1727) „the compass of an eleven course lute“ nennt, und weil sie mit den daselbst aufgezeichneten Noten genau zusammentrifft, nur dass drei von den fünf Bourdonchören, wie oben erwähnt, erhöht wurden (*C F G* in *Cis Fis Gis*), weil alle Stücke von Mouton's Lautenbuch in der Durtonart der 6. Saite oder deren Mollparallel gehen. Die Stimmung der elf „Chöre“ wäre demnach:



Alle Stücke in Mouton's Lautenbuch sind demnach in *A-dur* oder *Fis-moll* gedacht. Deren 16 stehen in Moll, 13 in Dur, die Summe also 29, und zwar: 4 *Préludes* (benannt: Prélude, La Promenade, Prélude en ami la tierce majeure u. Le Resueur), 2 *Pavannes* (La Nonpareille, Les amans brouillez), 1 *Gigue* (Le Toxin), 7 *Courantes* (Le Départ, La Véritable, La Raisonnense, La Constante, Le Racommodement, La Charrgeante, La belle Angelique), 4 *Sarabandes* (Le Quincy, La Mallassis, La Doucereuse, Sarabande en Rondeau), 2 *Gavottes* (La Dissimulée, La Fidelle), 3 *Allemandes* (Le Dialogue des Graces sur Iris, La belle Iris, La belle Angelique), 1 *Gaillarde* (Le Bizare), 2 *Menuets* (La Ganbade, Le beau Danceur), 2 *Canaries* (Le Mouton, L'amant contant), 1 *Passacaille* (L'heureux hymen) — aufserdem sind die meisten Courantes mit Doubles versehen.

Im allgemeinen sind alle längeren Stücke die trockensten und langweiligsten, mit zweifelhafter Periodik und unruhiger Modulation, wogegen viele kürzere, wie Sarabandes, Allemandes, Menuets etc., sehr hübsch und melodisch natürlich sind, und auch nicht ohne harmonischen Reiz, besonders in der Form von pikanten Vorhalten. Mouton war offenbar besser zu Hause in der Musik als in der französischen

Orthographie. Zwar muten uns einige chromatische Alterierungen etwas gewaltsam an, und mit dem Quintenverbot nimmt er es nicht allzugenau. (Nach Ambros wurde dieses erst durch Fux und Kirnberger recht geschärft). Sonderbar ist der bei Mouton oft vorkommende Schlussfall auf



Aber dieser Schluss ist sicherlich nur theoretisch, nicht praktisch unrichtig. Das Ohr täuscht sich sehr leicht über die Oktavlage der Quint, wenn die Tonika stärker vertreten ist, und ist geneigt den Klang als tonische Einheit zu verschmelzen, trotz der tiefer liegenden Quint*) (vgl. Stumpf, Tonpsychologie II, S. 330); auch kann ein tieferer Kombinationston den Akkord ergänzen (ebendaselbst, S. 410). Vielleicht zupfte man den Schlussakkord arpeggiata, wodurch das e nur wie ein Vorschlag klingen sollte. Bemerkenswert ist, dass die sonderbare Schlussquarte nur vorkommt, wenn die Tonika verdoppelt (d. h. auf zwei Saiten zugleich gerissen) ist.

Die meisten Zeichen, aufser den Buchstaben für den Griff, betreffen nur die Ausführung auf der Laute. Man trifft den Bindebogen, das „Tremblement“, durch ein Kreuz und das Arpeggio mit Querstrichen bezeichnet. Die Vorrede giebt über alles genauen Aufschluss und sucht besonders einzuschärfen: „que la main ne se trouve point contrainte, estant une des choses la plus considerable pour la beauté du Luth que de jouer facilement aussi bien que de n'aller pas vite en jouant, la mesure precipitée nestant pas bien receue parmy les gens qui ont les oreilles delicates et qui se cognoissent à ce charmant Roy des jnstrumens.“

Den nun folgenden Lautenstücken von Mouton füge ich zum Schlusse noch ein Praeludium bei, welches ich nebst einer Pavane zwischen Gerichtsakten im Archive des Swea Hofgerichts in Stockholm fand. Wie diese Lautenstücke zwischen Schuldscheine, Inventuren u. a. geraten sind lässt sich vielleicht nur dadurch erklären, dass der Schreiber dieser Akten in unbeschäftigten Stunden sich Lautenstücke abschrieb und dieselben dann zwischen den Akten liegen blieben.

NB. Ich teile nun die Lautenstücke, die sich wesentlich von vielen anderen unterscheiden und wohl zum Besten gehören was darin geschaffen ist, in der mir von

*) Nach Westphal schlossen die alten Griechen mit demselben Intervall ihre Tonsätze. *E.*

obigem Herrn Verfasser überlieferten Form mit, mache aber darauf aufmerksam, dass man bei einer Übertragung aufs Pianoforte, die fehlende Harmonie durch ein Aushalten und auch zusammen Anschlagen der vorgeschriebenen harmonieeigenen Töne ersetzen und auch hinzufügen muss. Die Laute besitzt eine ganz bedeutende Schallkraft und der Spieler musste daher einst stets darauf bedacht sein, diejenigen Töne, welche nicht nachklingen sollten, mit der rechten Hand zu dämpfen, um eine klare und deutliche Harmoniefolge zu erzielen. Der Akkordklang wurde meistens durch ein Hintereinanderklingen der Töne erreicht, selten durch einen Akkordgriff. Die Lautennotation zeigt daher die erforderliche Länge des Tones nicht an und überliefs dies dem Geschmacke des Spielers. *E.*

Aus Mouton's Lautenbuch.

Ende des 17. Jahrh.

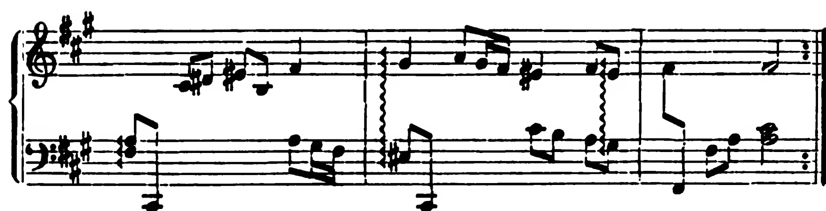
1. Le Toxin. Gigue.



Le Liure ce vend a Paris, Chez l'auteur, rüe saint André des Arts, proche l'hostel de Lion, auec priuilege du Roy.

Accord ordi.re par unissons

Menuet la Ganbade.

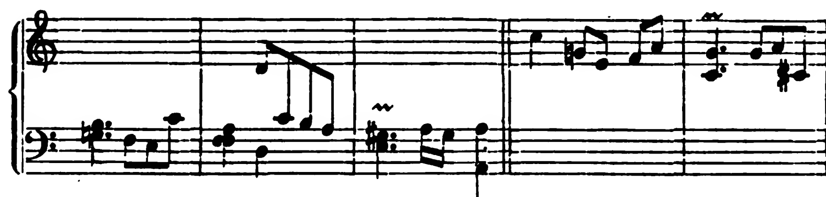


2. L'heureux Hymen. Passacaille.















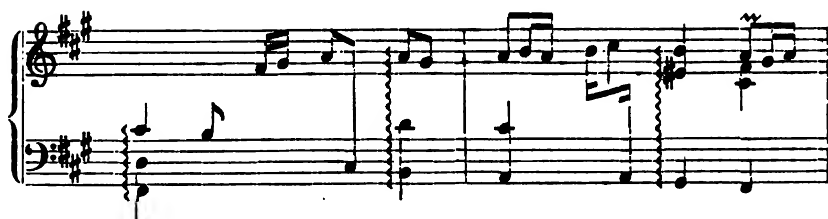




3. **Le Dialogue des graces sur Iris. Allemande.**













4. La Mallassis. Sarabande.







5. La Gambade. Menuett.

6. **Le Changeante. Courante.**



7. L'Amant contant. Canarie.













8. **Prelude.** (Aus dem Archive des Swea-Hofgerichts, c. 1640.)











Bibliographische Mitteilungen.

(Rob. Eitner.)

1. Ein unbekannter Druck von Willaert.

Die Jenaer Universitäts-Bibliothek besitzt einen Druck, den ich nach dem Kataloge, durch die Kürze der Angabe verleitet, für denselben Druck hielt wie den in Monatshefte 19, p. 99 unter 1542 beschriebenen. Das Werk liegt mir jetzt vor und lautet der Titel folgendermaſsen:

(Versal.:) Cantvs | Hymnorvm Mvsica | Secvndum Ordinem Romanae | Ecclesiae, Excellentissimi Adriani Willart, (sic?) | Ac Aliorvm Avthorvm. | (Petit:) Nouiter in lucem edita. | Drkz. || Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1542. |

Titel zum A. T. und B.

(Versal:) Bez. d. Stb. | Hymnorvm omnivm | Secvndvm Ordinem Romanae | Ecclesiae, Magni Adriani Willart, | Et Aliorvm Avthorvm. | Drkz. | und Druckerfirma.

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedic. Inhalt:

Jede Hymne ist mit dem betreffenden Sonntage, resp. Festtage überschrieben.

fo. 2. Conditor alme syderum. 3 Abschnitte, der 3te zu 6 Stim.
fo. 3. Beata quoque agmina. — Martyres 5 voc. — Gentem auferte 6 v.
fo. 3 (4). Jachet. Beata quoque etc. wie vorher.
fo. 4. Ibant magi quam viderant. — Novum genus 5 v.
fo. 5. Aures ad nostras, in 5 Abtlg. Gloria deo zu 5 Stim.
fo. 6. Vexilla regis prodeunt, in 4 Abtlg.
fo. 7 derselbe Hymnus mit anderer Komposition, in 6 Abtlg. 4 bis 6 Stim.
fo. 8. Cujus corpus sanctissimum, zu 3—5 Stim. in 4 Abtlg.
fo. 10. Amatorem paupertatis, 4 u. 6 Stim. in 2 Abtlg.
fo. 11. O jubar nostrae specimen, in 6 Abtlg. zu 2—6 Stim.
fo. 13. Spoliatis egyptiis, in 3 Abtlg. zu 3—5 Stim.
fo. 14. Plaudat frater regnat pater zu 3—6 Stim.
fo. 16. Veni creator spiritus, in 4 Abtlg.
fo. 17. Te coelorum militia.
fo. 17. Nobis datus ex intacta virgine.
fo. 18. Nuncius celso, 4/5 v.

fo. 19 v. Jachet: Nuncius celso, in 2 Abtlg. zu 4 u. 5 Stim.
fo. 20. Janitor coeli, 5 v.
fo. 20 v. Cujus refulsit facies, 4—6 v.
fo. 21. Ave maris stella, 3—6 v.
fo. 22. Collaudemus venerantes. 4 v.
fo. 23. Qui pius prudens humilis pudicus, 4/5 v.
fo. 24. Qui mane junctum, 4/5 v.
fo. 25. Vos seculi iusti judices, 4/5 v.
fo. 25 v. Qui pasces inter lilia, 4/5 v.

Die 5. u. 6. Stim. befindet sich abwechselnd in den 4 Stb.

(Forts. folgt.)

Mitteilungen.

* *Goldschmidt*, *Dr. Hugo:* Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrh. und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Nach Quellen jener Zeit dargestellt und erläutert von .... Breslau 1890, S. Schottlaender. gr. 8°. 137 S. und 68 S. Musikbeilagen. Eine für die Kenntnis der alten Gesangsweise sehr wertvolle Schrift. Bisher hatte man vergeblich in den alten theoretischen Schriften nach Regeln und Vorschriften über die Gesangskunst gesucht und selbst die Lehrbücher des 18. Jahrh., wie z. B. von Ad. Hiller, erwiesen sich als unzureichend. Herr Dr. Goldschmidt war in seinen Forschungen glücklicher; nicht in den theoretischen Schriften fand er sie, sondern in den Vorreden zu praktischen Werken des 17. Jahrh. Den vorzüglichsten Stoff lieferte ihm *Caccini*, dem gefeierten Sänger am Ende des 16. und Anfange des 17. Jahrh., in seinem Druckwerke „Nuove musiche“ von 1601, dann in Ottavio Durante's Arie devote 1608, Ignazio Donati's 2. lib. de Motetti 1636 u. a. Eine wörtliche Wiedergabe der Vorreden, nebst deutscher Übersetzung giebt dem Buche noch einen besonderen Wert. Wenn aber der Herr Verfasser S. 108 schreibt: „In welchem Grade auch polyphone Werke, insbesondere diejenigen Palestrina's .... der Verzierungs-Manie der Sänger zum Opfer wurden, wird sich kaum noch ermitteln lassen,“ so befindet er sich im Irrtume, denn *Hermann Finck* giebt uns in seinem theoretischen Werke „Pratica musica“ (Vitebg. 1556) im 5. Buche darüber genaue Kunde, welches Kapital in den M. f. M. 11, 129 u. f. in deutscher Übersetzung wiedergegeben ist, nebst einer Musikbeilage mit Koloraturen und einem kolorierten vierstimmigen Tonsatze. Er würde dort S. 139 auch Lehren angetroffen haben, die im Caccini wiederkehren und den Beweis liefern, dass man schon 50 Jahre vor Caccini die Kunst des Gesanges eifrig und wissenschaftlich pflegte. Die Musikbeilagen des Dr. Goldschmidt'schen Buches bestehen aus Solfeggien aus Joh. Crüger's Lehrbuch, aus Herbst's Musica practica 1642, und Tonsätzen aus Caccini's Nuove musiche, nebst Verzierungs-Manieren, Arien von Ottavio Durante, Serafino Patta, Antonio Archilei, Rugg. Giovanelli, Dom. Mazzocchio, Girol. Marinoni, Giac. Formaci, Ign. Donati, G. B. Bovicelli und Adr. Banchieri.

Den Schluss bilden wieder Solfeggien von Gius. Giamberti und Gio. Buonaventura Viviani. Besonders lehrreich sind die zwei Sätze von *Caccini* aus Nuove musiche, 1601, deren Komposition zum Teil noch ins 16. Jahrh. hineinreichen. Caccini verwendet eine reichliche Bezifferung des Basses, reichlicher als alle übrigen Komponisten dieser Zeit (Viadana schreibt den Bass fast ohne Bezifferung). Noch mehr erregt unsere Aufmerksamkeit die vielfache Anwendung der Septime, die teils mit einer 7, teils mit einer 14 angezeigt ist. Seine melodische Erfindung erreicht nur selten eine gewisse Anmut und die Passaggi sind maniriert, steif, unmelodisch und unserem Gefühle nach völlig ungenießbar. Z. B. die auf S. 26/27 mitgeteilten haben noch denselben Tonfall und Fortgang wie die Orgelstücke des 15. Jahrh., die in der Beilage zum Jahrg. 19/20 mitgeteilt sind. Man wundert sich nur wie ein Sänger Instrumentalfiguren von solcher Trockenheit singen konnte. Caccini spricht in der Vorrede so weise, kann sich aber doch von dem Geschmacke seiner Zeit nicht trennen.

* Deutsche Volkslieder in Niederhessen. Aus dem Munde des Volkes gesammelt, mit einfacher Klavierbegleitung, geschichtlichen und vergleichenden Anmerkungen herausgegeben von Johann Lewalter. 1. Heft. Hamburg 1890. Verlag von Gust. Fritzsche. Druck von L. Döll in Kassel. Kl. 8°. X, 68 S. mit 35 Liedern. Viel Neues bietet die Sammlung nicht, denn die meisten Gedichte sind bekannt und die Melodien zum Teil in Varianten schon mitgeteilt. Die vergleichenden Mitteilungen am Ende jedes Liedes zeigen die weite Verbreitung derselben an und die Quelle des Fundortes. Die Lieder selbst sind echte Kinder des Volkes, einfach und natürlich. Man könnte ihnen aber den Vorwurf zu großer Ähnlichkeit unter einander machen. Sie stammen wohl fast durchweg aus der Zeit her als die Hessen von ihrem Landesherrn als Soldaten verschachert wurden, denn das Soldatenleben und der Abschied vom geliebten Mädchen ziehen sich überall als Grundidee durch. Die hinzugefügte knappe harmonische Begleitung der Melodien ist geschickt und anpassend.

* Herr *Giulio Roberti* in Turin hat in der Ricordi'schen Gazetta musicale di Milano (Seite 566 ff.) einen Artikel über *Claudio Monteverdi* „L'artista e l'uomo nuovamente studiati" veröffentlicht. Nach der vortrefflichen Arbeit Dr. Emil Vogel's, welche der Herr Verfasser nicht zu kennen scheint, ist nicht zu erwarten Monteverdi von neuen Gesichtspunkten aus kennen zu lernen. Neu sind daher in obiger Arbeit nur ein Brief M's. vom 13. März 1620 „Vengo a rispondere al capo secondo . . ." (S. 629) und der vom 7. Mai 1627, von dem Vogel nur einen Bruchteil veröffentlicht. Seite 646 ist ein mit Quartett begleitetes Recitativ aus dem „Combattimento di Tancredi e Clorinda," aufgeführt in Venedig 1624, in Partitur mitgeteilt. Das 56 Takte umfassende Recitativ zeigt uns von neuem den genialen Begründer der modernen Oper. Das Tremolo des begleitenden Streichquartetts ist für diese frühe Zeit eine überraschende Erscheinung, wie man überhaupt bisher erst Aless. Scarlatti als denjenigen bezeichnete, welcher das mit Orchester begleitete Recitativ eingeführt haben sollte.

* Die schon neulich 1890 S. 211 erwähnten und bei Breitkopf & Härtel erschienenen Tanzstücke aus Opern von *Reinhard Keiser*, herausgegeben von Dr. Fr. Zelle, liegen jetzt in der Bearbeitung für Klavier von *William Wolf* vor (Pr. 1 M). Es sind prächtige kleine Piecen von hübscher Erfindung und reizender Grazie. Die Klavierbearbeitung lässt das Original in seiner Eigentümlichkeit und der Keiser'schen

Art gut durchblicken und ist doch modernen Ansprüchen angemessen, soweit dies überhaupt möglich ist. Wie schon erwähnt sollen sie auch in einer Stimmenausgabe für Orchester, für Streichquartett und für Klavier mit Violine erscheinen.

* Die *Breitkopf & Härtel'sche* Verlagshandlung in Leipzig giebt jetzt die in der Bach-Ausgabe erschienenen Kantaten im Klavierauszuge (von Dr. Todt in Essen bearbeitet) heraus und hat eine billige Lieferungsausgabe eingerichtet, die auch dem weniger Bemittelten Gelegenheit giebt die alten Meisterwerke sich anzuschaffen. Alle 8 bis 14 Tage erscheint ein Heft, welches eine Kantate enthält und zum Subskriptionspreise von nur 1 M zu beziehen ist. 10 Kantaten bilden je einen Band. Noch vor Weihnachten erscheint der erste Band.

* Herr Kantor *Theod. Carstenn* in Elbing hat im Sept. 1890 die *Theodora von Händel* zweimal mit seinem Kirchenchore aufgeführt und schickt dem Textbuche eine längere Einleitung voran, in der er der Vernachlässigung dieses Oratoriums H's. gedenkt, die mutmafslichen Ursachen untersucht und dann an der Hand der Themen das ganze Werk kritisch ästhetisch bespricht. Nach des Herrn Verfassers Ausspruch wäre die Theodora überhaupt in Deutschland erst ein einziges Mal im Jahre 1871 (19/12.) in Köln von Ferd. Hiller aufgeführt. Wenn Herr Carstenn übrigens meint (S. 3), dass es das einzige christliche Oratorium H's sei, was er geschrieben habe, so vergisst er wohl den Messias, die zwei Passions-Oratorien und die „Resurrezione".

* Der Chorverein in Turin (Accademia di canto corale „Stefano tempia") unter Leitung der Herren *Giulio Roberti* und *Delfino Thermignon*, haben am 24. Nov. 1890 ein Konzert veranstaltet, worin sie ein Gemisch von älteren und neueren Werken zu Gehör brachten: Psalm 10 von Marcello, Monteverdi's Lamento di Arianna, ein Solo aus Joseph von Méhul, einen 5stimm. Chor von Sarti (Giuseppe), und Seb. Bach's chromatische Fantasie. Die übrigen 4 Nrn. gehörten der Neuzeit an. Das Programm giebt über jeden Komponisten eine kurze Biographie und eine Beurteilung des betreffenden Werkes.

* Der Mitgliedsbeitrag für 1891 von 6 M ist im Laufe des Januar an den Sekretär der Gesellschaft einzuzahlen. Am 2. Jan. ist der 19. Jahrg. (17. Bd.) der Publikation versendet worden. Er enthält etwa $^2/_3$ der Oper *Ludwig der Fromme* von *Schürmann*, herausgegeben von Dr. *Hans Sommer* (der Schluss erscheint 1892). Die Oper fällt in die Zeit um 1726 und zeichnet sich durch Erfindung und lebhafte Dramatik aus. Sie ist die erste deutsche Oper, die in dem Cyclus der Darstellung der Entwickelung der Oper in der Publikation erscheint. Ihr wird sich darauf eine Oper von Keiser anschliefsen.

Anzeige der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung.

1. Monatshefte für Musikgeschichte, 22 Jahrgänge mit 2 Gesamtregistern. Jahrg. 9 M. Register je 2 M.

2. Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Pr. 3 M. (Nachträge im 9. Jahrg. der Monatshefte.) Ein Nachschlagebuch für den Historiker wie Musikalienhändler.

3. Arnolt Schlick: 1) Spiegel der Orgelmacher. 1511. Pr. 1,50 M. 2) Tabulaturen uff die orgeln und lauten. 1512. Pr. 1,50 M.

4. Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. in Wort, Melodie und mehrstimmigen Tonsatz, 1. Bd. Die Quodlibet, Spiel-, Tanz-, und Trinklieder. Pr. 3 M. 2. Bd. Hdss. des Münchener und Berliner Liederbuchs. Pr. 5 M.

5. 2 Verlagskataloge vou Álles. Vincenti in Venedig. 1619 u. 1649. Pr. 2 M.

6. Staden's Singspiel Seelewig von 1644. Partitur. Pr. 2 M.

7. Kataloge der Bibliotheken: Joachimsthal. 3 M. — Universitäts-Bibl. in Göttingen. 2 M. — Augsburg. 5 M.

8. Bücherverzeichnis der Musik-Literatur aus den Jahren 1839—1846. Pr. 2 M.

9. **Publikation** älterer praktischer und theoretischer Musikwerke auf Subskription. Zum Ladenpreis beim Einzelverkauf:

Johann Ott's Liederbuch von 1544. Einleitung, Biographieen, Texte und Melodieen in allen Lesearten. Pr. 5 M.

10. P. Anselm Schubiger: Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das außerliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen. Pr. 6 M.

11. Josquin des Près: Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4—6 Stimmen. Pr. 15 M.

12. Heinrich Finck: Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4—5 Stim. nebst 6 Tonsätzen von seinem Großneffen Hermann Finck. Pr. 15 M.

13. Johann Walther: Wittenbergisch geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Pr. 6 M.

14. Virdung: Musica getutscht (gedeutscht). Basel 1511. Umdruck. Pr. 5 M.

15. Praetorius, Syntagma, Band II, 1618. Von den Instrumenten. Mit Abbildg. Neudruck. Pr. 10 M.

16. Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrh. 1. Teil: Caccini. Gagliano. Monteverdi. Pr. 20 M. — 2. Teil: Cavalli und Cesti. Pr. 20 M. — 3. Teil: Lully und Scarlatti. Pr. 20 M. — 4. Teil im Erscheinen begriffen.

17. Hassler's Lustgarten von 1601, in kleiner Partitur. P. 10 M.

18. Glarean's Dodecachord, deutsch von P. Bohn. Vollständiger Abdruck mit allen Tonsätzen in Partitur. 36 M.

---

* Die obige Publikation erscheint auf Subskription und kann jederzeit in dieselbe eingetreten werden. Der Preis für die ersten zwei Jahrgänge beträgt je 15 M, der folgenden zwei Jahrgänge je 12 M und darauf tritt der Preis von je 9 M ein. Die Auswahl der Werke steht im Belieben des Subskribenten. Einzelne Werke werden nur zum Ladenpreise abgegeben.

Templin, Provinz Brandenburg.

Rob. Eitner,
Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Bibliographische Mitteilungen.

(Rob. Eitner.)

2. Ein unbekanntes Sammelwerk von Scotto.

In meiner Bibliographie der Musik-Sammelwerke ist p. 84 unter 1544b. eine Ausgabe der Magnificat (Wittenberg bei G. Rhau) beschrieben, deren ersten 11 Magnificat einem Sammelwerke entlehnt sind, welches den Titel trägt:

(Versal:) Magnificat | *Moralis* Hispani | Aliorvmqve Avthorvm. | Liber Primvs. | Bez. des Stb. | Drkz. | (Petit:) Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1542. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰.

Titel des Altus, Tenor und Bassus. Titel des Cantus dagegen:

(Versal:) Magnificat | Cvm Qvatvor Vocibvs | *Moralis* Hispani, | Aliorvmqve Avthorvm. | Nuper diligenti cura in lucem prodeunt. | Liber — Drkz. — Primvs. | Venetijs apud Hieron. Scotum. | 1542. |

Die Druckerzeichen sind verschiedene, siehe Schmid's Petrucci Fig. 11 u. Fig. 12.

Ohne Dedication. Register:

Magnificat 1. 2. 4. et 6. toni von *Morales*, 3. u. 8. toni von *Jachet*, 5. toni von *Richafort*, 8. toni von *Tugdual*, 4. toni von *Loiset Pieton* u. 1. toni als Schluss ohne Autor.

Exemplar: Universitäts-Bibl. in Jena.

3. Ein unbekanntes Sammelwerk von 1665 im Besitze des Herrn Dr. Emil Bohn in Breslau.

(Versal:) Canto. | Scelta | De' Motetti | Da Cantarsi A Dve, E Tre Voci | (Petit:) Compoſti in Muſica | (Versal:) Da Diversi Eccellentissimi | Avtori Romani | (Petit:) Raccolti Dal Molto Reu. Sig. D. *Francesco Cauallotti*, Benefitiato della | Baſilica di S. Lorenzo, in Damaso, | E Dati alle Stampe Da Gio. Battiſta Caiſabri | Parte Prima | Wappen || In Roma, Nella Stamparia di Jacomo Fei d' Andrea Figl. M.DC.LXV. | Gon (!) licenza de' Svperiori. | Si vendono all' Inſegne dell' Imperatore, e Croce di Genoua in Parione. |

4 Stb. in 4⁰: C. T. B. und Organo. Dedic. an eine Mailänder Nonne: Maria Vittoria Resta von G. B. Caifabri, o. Datum. Enthält 6 Motetten zu 2 und 7 Motetten zu 3 Stim. mit Bc.

1. D. *Bonifatio Gratiani*, già M. di Cap. del Giesù e Semin. Rom: Quam pulchra es, 2 v.
2. *Jacomo Carissimi*, Salve amor noster, 2 v.
3. *Nicolò Stamegna*, Maestro di Cap. di S. Maria Maggiore: O charitas o pietas, 2 v.
4. *Gioseppe Corsi*, M. di Cap. in Laterano: Domine libera animam meam, 2 v.
5. *Giov. Maria Pagliardi*, M. di Cap. in S. Appolinare: Jesu mi amantissime, 2 v.
6. *Ercole Bernabei*, Ecce sacerdos magnus, 2 v.
7. *Horatio Benevole*, M. di Cap. di S. Pietro in Vaticano: Laudate dominum quia benignus est, 3 v.
8. *Francesco Foggia*, M. di Cap. di S. Lorenzo in Damaso: O felix mater ecclesia, 3 v.
9. *Bonifatio Gratiani*, Justum de duxit, 3 v.
10. *Jacomo Carrissimi*, Suscitavit Dominus, 3 v.
11. *Gioseppe Corsi*, Exaudi Domine clamorem, 3 v.
12. *N. Stamegna*, Bonum mihi diligere Jesum, 3 v.
13. *Giov. Vincenti*, M. di Cap. di S. Maria in Transtevere: Paravit in mensa sua, 3 v.

4.

Pierre Phalese in Löwen veröffentlichte eine Sammlung Chansons zu 4 Stimmen, die sich groſser Beliebtheit erfreute und noch bis weit ins 17. Jh. hinein immer wieder neu aufgelegt und vermehrt wurde. In der Bibliographie der Musik-Sammelwerke sind davon Ausgaben

von 1560 (1560 d p. 160), 1570 d, 1597 h und 1636 beschrieben. Da von diesem Sammelwerke aber immer mehr Ausgaben zu Tage kommen, so wird es nicht ohne Nutzen sein das Register vergleichend zusammenzustellen. Als bisher unbekannte Ausgaben liegen aus den Jahren 1562, 1573, 1589, und eine ohne Jahr aus dem 17. Jh. vor. Die Titel weichen nur um weniges von denen in der Bibliographie mitgeteilten ab. Der von 1562 lautet:

Septiesme livre de chansons à quatre parties, convenables tout aux instruments comme à la voix. Superius. Imprimé á Lovain, par Pierre Phalese . . . l'an M. D. LXII. Nach Straeten's Beschreibung in La mus. aux Pays-Bas, Bd. 2, p. 249, die aber nur 1 Buch von 53 Seiten mit 52 Gesängen notiert — es müssen 4 Stb. sein — und den Fundort nicht angiebt. Straeten's Register ist voller Fehler.

Ferner der von 1573: Livre Septiesme Des Chansons A Qvatre Parties, De Novveav Corrige, Et De Plvsieurs Avtres Novvelles Chansons (Lesqvelles Jamais N'Ont este imprimées,) augmenté. Tout es conuenables tant aux instruments qu'a la voix. Bez. des Stb. A Lovain. Chez Pierre Phalese Libraire Juré. En Anuers chez Jean Bellere. 1573. (Nur der Contratenor in der Stadtbibl. in Trier bekannt.)

Die Bibliothek der Kgl. Musik-Akademie in Stockholm besitzt die Ausgabe von 1589, ohne Altus, welche 42 Nrn. enthält, deren Register mir aber nicht bekannt ist.

Van der Straeten beschreibt im 5. Bande seiner La musique aux Pays-Bas, p. 282 die bis jetzt späteste Ausgabe. Sie wurde von D. J. Zweeling veranstaltet und erschien in Amsterdam bei Paulus Matthysz, ohne Jahr. P. Matthysz druckte von 1602 ab bis gegen 1706. Straeten teilt keinen Fundort mit, aber das Register.

Vergleichendes Inhalts-Verzeichnis.

A demy mort par maladie, *Clemens non papa*, 1560 d*), 1562, 1570 d, 1573, 1597 h Matthysz**).

A dieux ma voix, *Noë Faignient*, Nr. 41 in Matthysz.

Al halden wy vijnen veertlich bedden, *Jean de Latre*, 1636.

Alleges moy douce et plaisant, 1560 d, 1570 d, 1573, 1597 h, 1636. Matthys. (ohne Autor.)

Amarilli mia bella, Nr. 56 in Matthysz.

*) Die Ausg. von 1560 nennt keinen Autor, erst in 1562 u. den f. werden sie verzeichnet.

**) In der Ausgabe bei Matthysz ist neben dem Originaltext noch ein niederdeutscher untergelegt.

Beatus qui soli Deo, *J. P. Sweelinck,* Matthysz Nr. 12
Bovenzang, Nr. 53, 54 und 55. Fugue double à 4, *Cl. La Jeune,* in Matthysz.
Ce beau temps, *Costeley,* 1597.
Ce moi de may sur la rousée von *Godart* in 1560, 1562, 1570, 1573, 1597, 1636 und Matthysz.
C'est a grand tort, von *Baston,* fehlt nur in 1636.
Combien est malheureulx le desir. 1562 Nr. 31.
Comme la rose se port en peu, von *Petit Jean* (d. i. De Latre), steht in allen Ausg.
Congé je prens de ton humanite, o. Autor, 1560, 1562, 1570, 1573.
Content desir qui cause, 1560, 1562, 1570, 1573, 1597, 1636 als 2. p. von Mais languirai, *Clemens n. p.*, Matthysz, o. Autor.
Cruda mia tiraniella, Nr. 28 in Matthysz.
Cruyceloos ghy doet my pyn, Nr. 45 in Matthysz.
D'amour me plains, von *Rogier,* in allen Ausg.
Dan doet het blauw gespan, Nr. 26 in Matthysz.
Demandes vous, von *Cricquillon,* fehlt in 1560 u. Matthysz.
De mei komt ons zer lieflyk aen, in Matthys. Nr. 11.
Doulce (Douce) memoire en plaisir, von *Sandrin,* fehlt nur in 1636.
D'ung petit mot, von *Cricquillon,* nur in 1570, 1573, 1597.
D'ou me vient cela, belle je vous supply, o. Aut., fehlt in 1560 u. Matthysz.
En attendant le confort de mamye, von *Crequillon* nach 1562, 1570 u. 1573; von *Petit Jean* nach 1597 u. den späteren Ausg.; fehlt in 1560.
Een bier, een bieren broyken, *Guil. Messaus,* 1636.
Een meisken eens, *Guil. Messaus,* 1636.
Entre vous fille de 15 ans, 1560 und in 1562 mit *Baston* gez.
Fine affinee remply, nur in 1560, 1562.
Fini le bien le mal, memoire, 2. p. zu Doulce.
Gallis hostibus, von *Eust. Barbion,* nur in 1562, 1570 und 1573.
Geuare hoe staet v vlas, *Guil. Messaus,* 1636.
Heu fortis nimium, o. Aut., nur in 1562, 1570 und 1573.
Hors enuieulx (ennuieux) retirez, von *Gombert,* fehlt von 1636 ab.
Ick sal den Heer mijn Godt ghebenedyen, *Noë Faignient,* 1636.
Ick seg adieu, wy t'wee wy moeten scheyden, *Lu.*:[pus?] *Episcopus,* 1636.
Il me souffit de tous mes maux, o. Aut., fehlt in 1560.
Ingratitudo sequitur, Nr. 13 in Matthysz.

Int groene, met v alderliefste, *Jan Belle*, 1636.
Janne moye al claer, *Lupus Hellinck*, 1636.
Je prens en gré la dure, *Clemens n. p.*, fehlt in Matthysz.
Je suis desherité, von *Cadeac*, fehlt nur in 1636.
Juvons (jouons) beau jeu tout en riant, *Clemens n. p.*, fehlt in 1560.
Laet ons nu al verblijden in diesen soeten tijt, *Jan Belle*, 1636.
La mort bien, 2. p. zu Puis je ne scai.
Languir me fais, sans t'avoir, o. Aut., fehlt in 1560, in Matthysz zu 5 St. von *Cl. Le Jeune*, Nr. 16.
Laura, die groene Laur'en gulde haeren, Nr. 25 in Matthysz.
Le content est riche, nach 1597 von *Gombert*, in 1636 u. Matthysz mit *Gommaert* gez. In allen Ausgaben vorhanden.
Le deuil issu, 2. p. zu Si mon travail.
Le filettes d'Ypre sont, 1560, in 1562 mit *Bracquetz* gez.
Le mal que sent, 2. p. zu O combien.
Maek vreught nu over al, *D. J. Sweelinck*, Nr. 52 in Matthysz.
Mais languirai-je tousjours, *Clemens n. p.*, in allen Ausgaben.
Mon per si m'i maria, *Hub. Waelrant*, 1597.
Mourir me faut, 2. p. zu Je prens en gré.
Musica, aldersoetste const, *Noė Faignient*, 1636.
Musiciens qui chantez, *Hub. Waelrant*, 1597.
O combien est malheureux, *Sandrin*, in allen Ausg.
Or sus à coup, qu'on se resueille, erst 1597 nennt *Cricquillon*; in allen Ausg. vorhanden.
O scio o s'io potessi donna, *Giachet Berchem*, fehlt in 1560.
O Souverain pasteur et maistre la benediction, *Clemens n. p.*, fehlt in 1560.
Pere eternel qui ordonnez, *Clemens n. p.* fehlt in 1560.
Pour un plaisir, *Cricquillon*, in allen Ausg.
Puis je ne scai que dire, 2. p. La mort bien je desire, 1560 und in 1562 mit *Cricquillon* gez.
Quando bon hombre, o. Aut., fehlt in 1560.
Qu'est it besoing, 2. p. zu Toutes les nuicts.
Quis dubitet fragiles, 2. p. Crescere poena potest, 1560, 1562.
Repicavan las campanillas, Nr. 47 in Matthysz.
Rossignollet qui chantez, *Clemens n. p.*, fehlt in 1636.
Se (si) pur ti guardo, in 1597 mit *Balt. Donato* gez., fehlt in 1560.
Si de present, 2. p. zu Sur la verdure.
Si dire je l'osoye, *Benedictus*, fehlt von 1636 ab.
Si mon travail vous peult, *Sandrin*, in allen Ausg.

Si tu te plains d'amour, 2. p. zu D'amour me plains.
Soo droegh Kleopatra in schoonheid, *D. J. Sweelingh*, Nr. 22 in Matthysz.
Soyons plaisans, tous gallans, *Noė Faignient*, in 1636 u. Matthysz.
Sponte sua tellus, 2. p. zu Ut flos.
Sur la verdure du prez, o. Autor, 1560, 1562, 1570, 1573.
Susanne un jour, fehlt in 1560.
Tant que je vivrai, o. Aut., fehlt in 1560.
Tant vous allés doux Guillemette, *Abran*, 1636.
Telz en mesdiet qui pour, 2. p. zu Vous perdez.
Te souvient il plus, 2 p. zu Une pastorelle.
Toutes les nuicts, *Cricquillon*, fehlt in 1636.
Tu disois que jen mourroye, 1560, 1562.
Un doux nenny avec un doux, o. Aut., fehlt in 1636.
Une pastorelle gentile, *Hub. Waelrant*, in 1597 u. Matthysz.
Un gay bergier prioit, *Cricquillon*, in allen Ausg.
Ut flos in septis secretus, o. Aut., fehlt in 1597, 1636 u. Matthysz.
Venez, venez mon bel et doulce, 1560, 1562.
Vitam quae faciunt, o. Aut., fehlt in 1560.
Vivre ne puis content, o. Aut., fehlt in 1636.
Vous perdez temps de moi, *Sandrin*, in 1636 und Matthysz mit *Cricquillon* gez., in allen Ausg. vorhanden.
Vrouken lief, sölterstecken, *Jac. le Fevre*, (im Reg. Jac. Smidts) 1636.
Wy coomen hier al gheloopen, 1636.

5.

In der Bibliographie der Musik-Sammelwerke sind unter 1555 i. k., 1556 g. h. i. und 1600 s. d. a. b. Drucke mit ziemlich gleichlautenden Titeln in inkompleten Exemplaren beschrieben, von denen Herr Pfarrer Charles F. le Blanc in Everdingen bei Utrecht die Tenorstimme besitzt. Sieben Bücher in einem Bande, im kleinsten 12⁰ Format: 9½ cm breit und 6½ cm hoch, bilden scheinbar eine zusammengehörige Sammlung und doch sind es verschiedene, die sich aber gegenseitig ergänzen.

Primus | Liber Modulorum, | 4 et 5 vocum . . . | Tenor. | Apud Jacobus Arbillium.

Ort und Jahr unbekannt. Die Proske'sche Bibl. in Regensburg besitzt die 5. vox. Siehe Beschreibung, Bibliogr. p. 235, 1600 s. d.

Secundus | Liber Modulorum, | Quatuor et Quinque Vo- | cum

(quos vulgus Motteta vocat) à Clemente non Papa excellentissimo musico, excerptus. | Tenor. | Apud Jacobum Arbillium. | Dasselbe Buch wie es unter 1555 i S. 142 oben angezeigt ist und zwar im Verlage von *Simon à Bosco, et Guil. Gueroult.*

Der Inhalt ist nach dem Drucke von *Arbillius* folgender.

1. Domine quis habitabit, 5 voc.
2. Exaltabo te Domine, 5 voc.
3. Domine clamavi, 4 voc.
4. Confundantur omnes, 5 voc.
5. Fac mecum signum in bonum, 5 voc.
6. Assumpsit Jesus Petrum, 5 voc.
7. Erravi sicut ovis, 4 voc.
8. Vide Domine quoniam tribulor, 4 voc.
9. Tribulationes civitatum, 4 voc.

Tertius | Liber Modulorum, | Quatuor et Quinque Vo- | cum ... | Tenor. | Michaelis Syluij | Typis. |

Dies ist derselbe Druck, der unter 1600 s. d. a. p. 235 beschrieben ist und von dem die Proske'sche Bibl. in Regensburg nur die 5. vox besitzt. Da in derselben nur die 5stimm. Gesänge verzeichnet sind, so gebe ich hier nach obiger Tenorstimme den vollständigen Index.

1. Congratulamini, 5 voc. Crequillon.
2. Videntes, 4 voc. Goudimel.
3. Hodie nobis, 4 voc. Goudimel.
4. Dum complerentur, 5 voc. Clemens.
5. Domine, nonne, 5 voc. Phinot.
6. Domine Deus, 5 voc. Clemens.
7. Laudate Domine, 5 voc. Gose.
8. Domine non est, 5 voc. Clemens.
9. Domine probasti, 5 voc. Clemens.
10. Adiuua nos Deus, 5 voc. Crequillon.

Das 5. bis 7. Buch sind genau dieselben wie sie 1556 g. h. i. angezeigt sind, nur fehlt bei der Druckfirma der Compagnon: Guil. Guerolt.

Wer weiſs wo diese drei Drucker: Arbilius, Sylvius und Simon à Bosco lebten?

Anzeigen musikhistorischer Werke.

1 **Böhme, E. E. H.**, Lehrer am Konservatorium in Dresden: Die Geschichte der Musik zusammengefasst und dargestellt in synchronistischen Tabellen unter Berücksichtigung der allgemeinen

Welt- und Kulturgeschichte für Musiker und Musikfreunde, sowie zum Gebrauche in Musikschulen von ... Eingeführt im Kgl. Konservatorium in Dresden. Leipzig 1890, Breitkopf & Härtel. gr. 4⁰. 40 S.

Ein kühnes Unternehmen, dessen sich bei dem heutigen Stande der Musikwissenschaft in geschichtlicher Hinsicht nur Jemand unterziehen kann, der die Musikgeschichte so nebenbei als Liebhaberei betreibt, oder auf Konservatorien über Musikgeschichte liest. Jede Seite giebt auch Zeugnis von der Urteilslosigkeit und Unwissenheit des Verfassers. Schon die wenigen Worte im Vorworte kennzeichnen den Dilettanten. S. 4 heifst es: „Die Angaben selbst sind nach den hervorragendsten neueren Geschichtswerken von W. Ambros, W. Langhans, E. Naumann, R. Pohl, H. Riemann, R. Westphal u. a. (gewiss doch Mendel und Reifsmann, Schilling und Konsorten) gemacht.“ Eine ähnliche Zusammenstellung von hervorragenden lebenden „Musikgeschichtsschreibern, Herausgeber älterer Musikwerke und Handschriften“ bietet das letzte Verzeichnis auf Seite 40. Ohne Urteil und Kenntnis der einschlägigen Werke werden Autornamen ins Blaue hinein zusammengestellt. Die Literaturkenntnis des Herrn Verfassers ist durchweg eine ganz armselige. Überall weisen die Kolumnen weifse Stellen auf, in Zeiten wo massenhaft komponiert und gedruckt wurde. Weifs doch der Verfasser die Jahre 1846—1860 (S. 28) über Musikschriftsteller in Frankreich mit keinem einzigen Namen auszufüllen und bietet dem Leser eine völlig weifse Kolumne und gerade in dieser Zeit haben Fétis, Coussemaker, Lafage, Vincent, Morelot und Choron ihre Hauptwerke geschrieben. Die Einrichtung, einen Autor erst in seinem Todesjahre zu nennen, scheint überhaupt eine verfehlte zu sein, denn man sucht doch einen hervorragenden Mann in der Zeit seiner kraftvollsten Thätigkeit, also z. B. Kiesewetter und v. Winterfeld in den 40ger Jahren, die aber der Verfasser erst in die Zeit von 1850—60 setzt. S. 28 von 1846 bis 1860 „französische romantische Oper 3. Richtung“ glänzt mit dem einzigen Autor Ad. Ch. Adam. In der fruchtbaren Opernperiode in Italien von 1700—1750 weifs der Verfasser nur Scarlatti, Pergolese und Leo anzuführen. Seite 21 liest man, dass Johann Kuhnau den „Sonatenstil fortgebildet“ hat. Da es aber in dieser Zeit noch gar keinen Sonatenstil in unserem Sinne gab, denn eine Sonate war bis dahin nur ein Einleitungssatz, so kann von einem Fortbilden doch gar keine Rede sein. S. 16: Felice Auerio's und Giov. Francesco Anerio's verwandtschaftliche Grade sind bisher noch unbekannt, wenn daher der Verfasser von Brüdern redet, so spricht er Sachen aus, die er nicht weifs. S. 17 zeigt in der Zeit von 1600—1650 wieder sehr viel weifse Stellen, die noch scheinbar verdeckt werden durch doppelte Anführung ein und desselben Autors. Wem freilich Männer wie Hammerschmidt, Samuel Scheidt, Stobaeus, Berigel, die beiden Staden, Kindermann, die zahlreichen Nürnberger und Hamburger Liederkomponisten dieser Zeit unbekannte Gröfsen sind, der muss zu Philipp Harsdörffer greifen und vergisst dabei den Komponisten

des angeführten ältesten deutschen Singspiels Seelewig zu nennen. Wie Glarean S. 15 unter die katholischen Kirchenkomponisten gerät, zeugt abermals von der geringen Belesenheit des Verfassers. Scandellus mit Vornamen Nicolo statt Antonio zu nennen, wollen wir nur als Druckfehler verzeichnen. Dass aber Konrad Paumann in Nürnberg lebte und starb, ist wieder eine grobe Unwissenheit, ebenso dass Heinrich Isaac heute noch ein Deutscher sein soll, nachdem sein Testament nun bereits zweimal veröffentlicht ist, einmal von van der Straeten und das andere Mal in den Monatsheften, worin klar und deutlich ausgesprochen wird, dass er ein geborener Niederländer ist. Jedes schiefe Urteil über die Komponisten anzuführen würde uns zu weit führen, wir ersuchen aber die Direktion des Dresdner Konservatoriums das Buch als Lehrmittel auszuschliefsen, denn es verbreitet mehr Falsches als Richtiges.

---

2. **Wolff, Leonhard:** Das musikalische Motiv, seine Entwicklung und Durchführung von ... o. O., Verleger u. Jahr, am Ende: Druck von C. G. Röder in Dresden (1890). gr. 8⁰. 202 S.

Eine fleifsige und in gewisser Grenze auch tüchtige Quellenarbeit. Begrenzt waren des Verfassers Quellen, da er nur aus neuen Ausgaben und nie aus den Originalen schöpft. Es scheint sogar als wenn ihm die nötige Vorbildung fehle die Originale lesen zu können, denn Seite 22 teilt er einen Satz von Cypr. Rore nach Burney in den alten Schlüsseln mit und setzt die verschiedenen dabei verwendeten Bassschlüssel alle auf die 4. Linie und die 2 Punkte auf die 3. u. 5. Linie, fügt dazu aber Commer's Übersetzung bei, wie er es nennt, der nämlich die verschiedenen Bassschlüssel auf der 3. 4. und 5. Linie alle nach dem Bassschlüssel auf der 4. Linie transponiert. Die Arbeit verdient das grofse Lob, dass sie sich mit äufserster Gewissenhaftigkeit an das gegebene Thema hält und niemals abschweift. Die Mitteilung von Musikbeispielen bilden den Hauptbestand des Werkes, denn viel Worte macht der Verfasser nicht und wo er sich ja einmal zu einer historischen Mitteilung versteigt, so geht er manchmal recht fehl. So sind Willaert und Rore Organisten in Venedig (S. 21). Willaert hat viel 8-, 12- und 16stimmige Chöre geschrieben (S. 25). Lassus gehört zu den Vorpalestrinern (S. 28). Im Übrigen nimmt sich der Verfasser sehr inacht und citiert lieber Ambros als eigene Ware aufzutischen. Die Aufgabe des Verfassers besteht nun darin nachzuweisen, dass seit Dufay's Zeiten bis zur Gegenwart stets ein und mehrere Motive dem Aufbaue eines Tonsatzes gedient haben und dies beweist er durch chronologisch geordnete Auszüge aus Kompositionen. Schon die chronologische Anordnung, wenn es auch alles gute Bekannte sind, giebt ein trefflich belehrendes Bild, wie sich die Kunst entwickelt hat. Der Verfasser hätte nur mehr betonen sollen, dass die kontrapunktische Motivarbeit bis zur Entwickelung der modernen Instrumentalmusik eine völlig andere gewesen ist und nachweisen müssen, wie die Alten sich stets ängstlich an einen Cantus firmus anklammerten und fortlaufend die Motive desselben

ausnützten, während in späterer Zeit ein periodischer Aufbau einem Tonsatze zu Grunde gelegt wurde und jede gröfsere Periode ihr bestimmtes charakteristisches Motiv hatte. Beethoven widmet er mit Recht einen bedeutenden Raum, denn er ist der Meister aller Meister aus einem Motive ein Kunstwerk zu schaffen und die geringfügigste Tonformel zu einem mächtigen Aufbau zu entwickeln. Auch Richard Wagner's sogenannte Leitmotive, deren Keim er schon in Karl Maria von Weber's Werken nachzuweisen sucht, widmet er eine sorgsame Untersuchung. Sobald der Verfasser in die Neuzeit tritt entwickelt er eine gröfsere und selbständige Beredsamkeit und man folgt ihm gern, fühlt sich angeregt und belehrt.

---

3. **Prüfer**, Dr. **Arthur**: Untersuchungen über den aufserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts von ... Leipzig 1890. Gust. Fock. 8⁰. 67 S. Text, 235 S. mehrstim. Tonsätze. Pr. 4 M.

Der Herr Verfasser ist jedenfalls ein Philologe, dies bezeugt der textliche Teil zu seinem Vorteile und der Musikabschnitt zu seinem Nachteile. Die Arbeit schliefst sich an *von Liliencron's* Untersuchungen über die Horazischen Metren (Oden) in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts (Vierteljahrsschrift 3, 26) und dessen neueste Arbeit „Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrh.“ (ebd. 6, 309). Dem Verfasser ist es gelungen durch eifrige Nachforschungen das Feld noch zu erweitern und macht uns mit einer Reihe von Werken deutscher Meister bekannt, welche demselben Schulzwecke dienten, nämlich die Schüler durch Kompositionen lateinischer Oden, Hymnen u. a. in einem sich mehr dem Metrum anschliefsenden Rythmus und meist im einfachen Contrapunkt gehaltenen vierstimmigen Sätzen eine angenehme Abwechslung während des wissenschaftlichen Unterrichts zu geben und zugleich bildend auf Ohr und Gemüt zu wirken. Der Verfasser teilt in der Einleitung eine Anzahl Aussprüche von Schulmännern des 16. Jhs. und amtliche Verordnungen mit, welche den Beweis liefern, dass sie, die Bewegung leitenden Männer, mit Absicht und Verständnis diese Gattung mehrstimmige Gesänge an den Schulen gepflegt sehen wollten. Die vom Verfasser gefundenen diesem Zwecke dienenden Werke sind folgende: 1. Melodiae scholasticae von *Mart. Agricola* 1578 (die früheren Ausgaben von 1557 u. 1567 sind ihm unbekannt). 2. *Bartholomeus Gesius*' Melodiae scholasticae, Francof. 1609. (Frühere Ausg. 1597 vom Verfasser unerwähnt, obgleich auf derselben Bibliothek.) 3. Crepundia sacrae *Lud. Helmboldi,* Mühlhaus. Hantzsch. 1596, mit Kompositionen von *Joachim a Burck, Joh. Eccard* und *Joh. Hermann.* (Frühere Ausg. von 1578 in München inkompl.) 4. *Joachimus a Burck's* 20 Odae sacrae, Lib. 1. et 2. Mühlh. 1597. (Frühere Ausg. des 1. Buches von 1572, Bibl. München.) 5. Sophoclis Aiax Lorarius stylo tragico a *Jos. Scaligero,* 1587, die Chöre komponiert von *Joh. Cless,* die sich ganz besonders durch Wohllaut und ausgeprägte Rhythmen auszeichnen. Die noch folgenden kurzen Chorsätze gehören

Schuldramen an und haben wenig Bedeutung. Der den Partituren vorangehende Text führt uns in jedes Werk ein, teilt mehrfach die Vorreden mit, macht auf das Eigentümliche jedes Werkes aufmerksam und bemüht sich in dieser Weise den Leser vorzubereiten. So weit ist alles sehr schön und gut. Der Herr Verfasser bringt nun darauf die Partituren selbst und zwar, worauf er einen ganz besonderen Wert legt, genau in den vom Originale gebrauchten Schlüsseln, sich auf *Otto Kade* berufend, der es im 5. Bde. von Ambros Musikgeschichte ebenso gemacht hat. Der Unterschied besteht nur darin, dass Kade so eine Partitur lesen kann, die in aufsergewöhnlichen alten Schlüsseln steht und der Verfasser nicht, denn sonst würde er das Agricola'sche Werk nicht so verhunzt haben. 58 Seiten haben einen falsch stehenden Violinschlüssel, der statt auf der 3. Linie auf der 2. Linie steht (Seite 31—88). Auf S. 70 lässt er für 6 Zeilen einen besonderen dem alten Zeichen nachgeschnittenen Violinschlüssel schneiden und setzt ihn hier ganz richtig auf die 3. Linie. Glaubt vielleicht Herr Dr. Prüfer, dass dies ein anderer Schlüssel als unser Violinschlüssel sei? Die Form dieses Schlüssels hatte fast in jeder Offizin einen anderen Schnitt und dient uns heute sogar manchmal zur Erkennung des Druckers. Auf S. 43 wechselt einmal im Original der tiefe Violinschlüssel mit dem gewöhnlichen auf der 2. Linie. Hier hätte doch der Verfasser seinen Irrtum bemerken können. S. 47 wird ein Satz mitgeteilt mit der Bemerkung „Verderbte Überlieferung". Wenn ein Herausgeber alter Musik kleine Druckfehler im Originale nicht zu verbessern im stande ist, dann soll er doch seine Hände von Sachen weglassen, die er nicht versteht. Dem obigen Tonsatze fehlt nämlich im Alt, 6. Takt, eine Taktpause. Der Satz muss so beginnen:



und nun sehe man das Monstrum in Prüfers Partitur an! Ferner weifs der Herausgeber gar keinen Bescheid die fehlenden Versetzungszeichen zu ergänzen und befördert dadurch die abscheulichsten Harmonien ans Tageslicht: b—e, u. a. Cadenzen ohne erhöhten Leiteton sind durchweg zu finden. Wem soll nun diese Ausgabe von Nutzen sein? Warum wendet sich der Herr Verfasser nicht an einen Musikhistoriker und bittet um Hilfe? Jeder von uns wird stets bereit sein zu helfen, denn oft genug sind wir genötigt die Hilfe der Philologen in Anspruch zu nehmen. Selbst ein v. Humboldt schämte sich nicht die Hilfe der Astronomen in Anspruch zu nehmen. Die Partituren der Hymnen von Gesius sind etwas besser, bis auf einzelne falsche Noten. Im Gesius konnte der Verfasser doch lernen wie die Versetzungszeichen zu verwenden sind und dort nachhelfen wo sie fehlen, doch vergeblich sucht man nach einem redaktionellen Anteile

des Herausgebers. Abgesehen von diesen Mängeln, bieten die Tonsätze eine Fülle des interessantesten Stoffes, und wer mit dem Rotstift gut Bescheid weifs, wird nach dem Gebrauch desselben seine Freude haben. Besonders mache ich aufmerksam auf die Seite 196 mitgeteilten Chöre von Joh. Cless (der Komponist findet sich S. 53 unten verzeichnet), die sowohl rhythmisch wie harmonisch sich besonders auszeichnen. Seite 206 und 207 befinden sich zwei Tanzlieder, die sehr an die von mir veröffentlichten alten Tänze S. 109 und 111 erinnern, betitelt: Schirazula Marazula und Ungarescha. Herr Dr. Prüfer hört nicht weniger als Beethoven's Pastoral-Sinfonie. Der Schritt ist denn doch etwas zu weit.

---

4. Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1891. Herausgegeben von Dr. *Fr. X. Haberl.* Regensburg bei Pustet. Pr. 2 M. IV S. Vorwort, 31 Seiten 5 Lamentationes 4 voc. Jo. Mar. Nanino (nach einer Hds. im Kapellarchive von St. Peter in Rom), 125 S. Text und bis S. 132 Anzeigen.

Die diesjährige Ausgabe zeichnet sich durch einen ganz besonders wertvollen Inhalt aus. P. *Utto Kornmüller* beschliefst seine Abhandlung über die alten Musiktheoretiker und gelangt zu den Anfängen des mehrstimmigen Gesanges, die er mit Franco von Köln abschliefst. Dr. *A. Walter* setzt seine Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik bei der katholischen Liturgie fort, ebenso P. *Guido Maria Dreves* über das deutsche Kirchenlied. Dr. *Wilh. Bäumker* veröffentlicht das geistliche Lied „Maria zu lieben ist allzeit mein Sinn“ mit verschiedenen Singweisen. Diesen folgen „Der liturgische Gesang“ von *Georg Klein* und „Erinnerungen an Kaspar Ett“ von *Schafhäutl*. Ganz besonders wertvoll für die Geschichte der Musik sind die nun folgenden Arbeiten: Archivalische Excerpte über die herzogl. baiersche Hofkapelle aus dem Nachlasse des verstorbenen *Jul. Jos. Maier*. Sie umfasst die Zeit von 1629—1798 und enthält die Anstellungen der Kapellmeister Crivelli bis Peter Winter, aufserdem eine Chronik eines Kapellsängers aus der Zeit 1595—1632. Diese Chronik ist ein Tagebuch, welches sich mutmafslich der Altist Joh. Helgemayer angelegt und darin alles ihm merkwürdig erscheinende eingetragen hat. So befindet sich im Jahre 1608 zwischen zwei Gehängten die Notiz „ist der Ferdinandt De lasso, vnser Capp: Maister gestorben. Wer wird dieser Notiz nicht unbedingt Glauben schenken? und doch ist sie nicht wahr; nicht nur dass es 1619 am 13. Nov. heifst „Ferdinandt Capp: Maister auf Graz veraist“, sondern in den Akten ist er fortlaufend bis ins Jahr 1627 zu verfolgen. Da Crivelli, sein Nachfolger, am 24/7. 1629 angestellt wurde, so ist der Tod Ferdinand's wohl um 1628 anzusetzen. Die Totenregister der Frauenkirche in München reichen soweit nicht zurück, wie ich mich selbst überzeugt habe. Diesen folgt aus der Feder des Herrn Herausgebers eine Biographie nebst Bibliographie über *Giov. Maria Nanino*, aus den Akten des päpstlichen Archivs gezogen, mit zahlreichen Notizen über gleichzeitige Kapellsänger und Berichtigung

alter Irrtümer. Wie ich schon letzthin mitteilte ist die Hof- und Staatsbibliothek in München in den Besitz einer umfangreichen Sammlung Briefe von Orlandus de Lassus gelangt. Auf S. 98—105 teilt Herr Dr. Haberl Auszüge aus denselben mit, die aufserordentlich interessant sind. Den Beschluss bilden Anzeigen und Besprechungen literar-musikhistorischer Werke der jüngsten Zeit des In- und Auslandes, sowie Beschreibungen einiger neu erbauten Orgeln von Bedeutung. Hier befindet sich an unscheinbarer Stelle, S. 115, die Mitteilung eines Dokuments, welches von der gröfsten Wichtigkeit ist und endgültig die Frage entscheidet, ob *Jachet* und *Jachet Berchem* zwei Personen sind. Herr Haberl teilt nämlich aus dem Archive der Gonzaga die Aufnahme *Jachet's* als Bürger von Mantua mit, gezeichnet „Mantua 20. April 1534. Es heifst darin in deutscher Übersetzung: *Jacobus Collebaudi in Vitré geboren,* Diözese *Rennes (Bretagne)* wird das Bürgerrecht in Mantua erteilt. Der Familienname Jachet's war also Collebaudi. Er nannte sich später meist Jachet da Mantua (s. M. f. M. 21, 129).

Mitteilungen.

* Herr Dr. Fr. X. Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg, Reichsstr. L 76 eröffnet eine neue Einladung zur Subkcription auf *Palestrina's* Werke und zwar in der Weise, dass man für die 29 Bände in 2 Raten je 100 M und als Schlusszahlung 90 M zahlt, oder 12 beliebige Bände in 3 Jahren oder einmaliger Zahlung zu je 12 M erwirbt. Einzelne Bde. sind zum Preise von je 15 M zu beziehen. Die Ausgabe hofft man im Jahre 1892 mit dem 32. Bde. zu beenden, der auch die Biographie, Dokumente, Register, bibliogr. Belege und Facsimile enthalten wird.

* Die Zeitschrift für Instrumentenbau von Paul de Wit in Leipzig (1891 Nr. 10) enthält die Beschreibung eines bisher unbekannten defekten Buches über Instrumentenkunde im Besitze des Herausgebers. Das Buch hat Oktavformat, beginnt mit S. 19 und schliefst mit S. 40, es fehlt also jedes nähere Kennzeichen um Autor und Druckjahr zu bestimmen. Der vorhandene Text giebt aber einigen Aufschluss über die Person des Schreibers und zwar heifst es dort, dass der Verfasser schon mit 19 Jahren Kapellmeister war und zur Zeit Kapellmeister in Altöttingen sei, auch habe er im Laufe der Zeit gegen 2000 geistliche Musikstücke komponiert „ohne die Schlagsachen (d. h. Instrumentalstücke) und Spartituren (Partituren), dabey auch nit genennet werden die vielfältige Arcana musica (d. h. theoretische Abhandlungen), auch Anagrammata, Logogryphi, Labyrinthi, Canones, Aenigmata musica, ABC-taria, Invocatio per nomina notarum et aliae plures picturae musicae." Der Herr Verfasser des vorliegenden Artikels, Herr Dr. Oskar Fleischer, glaubt einen Komponisten aus der 2. Hälfte des 16. Jhs. in der Person zu erkennen. Ich möchte dagegen für das 17. Jh. stimmen und zwar hauptsächlich deshalb, weil er nicht mehr das Hexachord gebraucht, sondern 7 Silben und sie mit „ut re mi fa sol la si" bezeichnet. Nach unserer heutigen Kenntnis lässt sich die Anwendung der 7. Silbe „si" erst mit 1603 nachweisen (Orgosinus, siehe M.

f. M. 4, 40) und dann findet sie sich 1611 wieder in Calvisius' Exercitatio; allgemein gebräuchlich wurde sie erst in viel späterer Zeit. Wenn nicht alles täuscht, so ist der Verfasser Abraham Megerle, 1607—1680, denn er war sowohl in Salzburg von 1640—55 Kapellmeister (Salzburg wird in der Schrift mehreremals erwähnt), wie von da ab in Altöttingen, wo er auch starb. Er rühmt sich auch an 1486 Kompositionen geschrieben zu haben, was allerdings noch nicht 2000 sind, doch darf man die Zahl wohl nicht so wörtlich nehmen. Das Wichtigste des Fragmentes bilden 9 Abbildungen, welche in dem Artikel getreu nachgebildet sind und eine Anzahl damals gebräuchliche Instrumente enthalten: „Fletten, Bassfletten, Schlagets Instrument (ein kleines Klavier), Clavicord, Pusaun, Quartpusaun, Trögl (eine kleine Violine ohne Zargen), Violin (genau in der heutigen Form), Viola da gamba (mit 4 Saiten u. 2 F-Löchern, also wie das Violoncello), Bassgeige (mit 5 Saiten), Laute, Tiorba, Zincken oder Cornet, Fagott, Trumscheit oder Trombamarina und die Zwerchpfeiff." Wir erkennen auch hier an einigen Instrumenten das 17. Jh.; besonders bezeichnend ist die Form und Besaitung der Viola da Gamba. Herr Paul de Wit würde sich durch einen Neudruck des Fragmentes sehr verdient machen und stellen wir ihm die Monatshefte zur Verfügung.

* Herr Dr. *E. Bohn* setzt die historischen Konzerte auch in diesem Winter fort und hat sich das Thema verschollene Opern gewählt. Dittersdorff's Apotheker und Doktor, Wenzel Müller's Schwestern von Prag, Kauer's Donauweibchen, Peter Winter's Zauberflöte 2. Teil und manches andere einstmals gefeierte Singspiel kommt in Bruchstücken zur Aufführung. Gewiss eine sehr gute Idee, die Ausführende und Zuhörer lebhaft interessieren muss. Ein einleitender Vortrag bereitet die Zuhörer in gehöriger Weise vor und verständnisvoll kann dann ein Jeder alte Zeiten an sich vorüberziehen lassen. Warum ist so etwas in Breslau möglich? Jede größere Stadt könnte in gleicher Weise die alte Musik pflegen, doch es fehlt der rechte Mann, der mit Geschick und Ausdauer die Sache in die Hand nimmt. Einen Mann wie Bohn giebt es in der Welt nicht viele.

* Lager-Katalog von *Richard Bertling* in Dresden-A. Victoriastr. 29. Enthält eine Sammlung praktische und theoretische, ältere und neuere Werke, darunter 6 Originaldrucke von Seb. Bach, der 2. Teil der Clavier-Übung sogar im Handexemplar B's. mit zahlreichen eigenhändigen Korrekturen (Pr. 400 M). Ferner Froberger's Diverse curiose e rarissime partite von 1695, Mattheson's Pièces de Clavecin von 1714 und manches andere Werk. Am Ende ein langes Verzeichnis von Werken zum Kauf aus allen Wissenschaften.

* Preis einer italienischen Geige um 1626. In den Akten des Kgl. sächs. Hauptstaatsarchivs (III, 21 fol. 18b. Nr. 115 Bl. 82) kam ich auf ein Schreiben des kursächs. Kammerrats Osterhausen, datiert: Dresden, 11. Nov. 1626, durch welches derselbe seinen Herren, dem Kurf. Johann Georg I. zu Sachsen, gestützt auf ein Urteil des Kapellmeisters Heinrich Schütz, eine „sehr gute und dergleichen jetzt hier zu Lande gar nicht auffindbare Discant-Geige zum Ankauf für die kurf. Instrumentenstube empfiehlt." Der Preis betrug nur 20 Thlr. 20 Gr. und wurde laut Befehls, d. d. Waidenhain, 12. Nov. 1626 (Konz. ebd. Bl. 81) gezahlt. Gleichzeitig erwarb auch der welsche Geiger *Carolo Farina*, der im „collegio Musico" war, ein solches Instrument.

Dresden. *Theodor Distel.*

* Herr Dr. *Kalischer* veröffentlichte in der Zeitschrift Nord und Süd LVI, 166 einen sehr lesenswerten Artikel über *Grillparzer und Beethoven*. Unter-

haltungen zwischen beiden, gezogen aus den Konservationsheften Beethoven's, deren die Kgl. Bibliothek zu Berlin eine gute Anzahl erworben hat. Leider enthalten dieselben folgerecht nur die Aussprüche Grillparzer's, während man auf die Antworten Beethoven's nur einen Schluss ziehen kann. Des Verfassers Aufgabe bestand nun zuerst darin nachzuweisen, in wie weit Grillparzer überhaupt musikverständig war. Wir lernen dabei auch einen Aufsatz K's. kennen, der uns bisher entgangen ist und sich bei der Masse von halb-belletristisch und halb-wissenschaftlichen Zeitungen leicht den Blicken der Beethovén-Forscher entziehen könnte. Es ist dies eine Arbeit im „Bär" vom Jahre 1886 Nr. 44 und 45, überschrieben „*Rellstab im Verkehr mit Beethoven*". Ferner werden die Aufzeichnungen Grillparzer's über sein Verhältnis zu Beethoven, die im Jahre 1872 erschienen, einer Kritik unterzogen und die Irrtümer Gr.'s nachgewiesen, die dadurch entstanden, dass er sie erst in so später Zeit, ohne je sich zu seiner Zeit Notizen gemacht zu haben, niederschrieb. Seite 85 wird ein bisher unbekannter Brief B.'s veröffentlicht, der auf Schindler ein grelles Licht wirft. — Eine zweite Arbeit desselben Herren findet man in der Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung 1891 Nr. 17, vom 11. Januar, betitelt: Wann ist Beethoven geboren? Der Taufschein stellt nur die Taufhandlung am 17. Dezember fest und lässt die Geburt unberührt. Man nahm daher bis jetzt den 16. Dez. als Geburtstag an, in der Meinung in Bonn sei es in damaliger Zeit wie an vielen anderen Orten Gebrauch gewesen das neugeborene Kind schon am 2. Tage zu taufen. (Bei meiner Durchsicht der Taufregister an der Frauenkirche in München machte ich die Erfahrung, dass man einst allerdings den 2. Tag nach der Geburt die Taufe vornahm, doch kommen so oft Ausnahmen vor, dass es erst am 3. Tage geschah, dass sich nie, wo der Geburtstag fehlt, der Tag vor der Taufe mit Sicherheit annehmen lässt. Ein ähnliches Verhältnis fand dort mit dem Begräbnis Verstorbener statt. Hier ist es der 2. Tag, dort der dritte und bei hochgestellten Personen oft ein noch weit späterer Termin.) Am Rheine soll die Taufe am 2. Tage der Geburt überhaupt nicht Gebrauch sein, wie Dr. K.'s nachweist. Hier geben die Beethoven'schen Konservationsbücher abermals den gewünschten Aufschluss, denn der Neffe Beethoven's bezeichnet den 15. Dez. als den Geburtstag seines Onkels und zweiten Vaters und schreibt (Heft sign. Nr. 63, 12. Bl. vom Dez. 1823): Heut ist der 15. Dez., und da bist Du geboren, so viel ich sehen konnte; nur konnte ich nicht dafür stehen, ob es der 15. oder 17. sey, da man sich auf den Taufschein nicht verlassen kann und ich es auch nur einmahl, als ich noch bei Dir war, im Janus las" ... Man sieht, dass mit unbedingter Sicherheit sich auch der 15. nicht festhalten lässt. Beethoven selbst kannte ihn nicht und der Vater verschleierte einst absichtlich sein Alter, um am hochbegabten Sohne das Wunderkind recht lange auszunützen.

* *O. Dienel:* Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung für die Kirche und ihre Stellung zu Seb. Bach's Orgelmusik. Berlin 1891, Bibliographisches Bureau. 8°. 4 u. 90 Seiten. Der Verfasser schliefst an eine frühere Arbeit an „Die Stellung der modernen Orgel zu Seb. Bach's Orgelmusik", unterzieht die Orgel einer sorgfältigen Prüfung in ihrer heutigen Bauart mit den zahlreichen Verbesserungen, prüft ihre Leistungsfähigkeit für den Kirchendienst und als Konzertorgel und giebt Orgelbauern, wie Orgelspielern und Organisten beherzigenswerte Winke und praktische Ratschläge. Von Seite 70 ab widmet er die Schrift der Stellung der modernen Orgel zu Seb. Bach's Orgelmusik. Der Herr Verfasser schliefst sich zum Teil an die von Herrn Dr. *Reimann* aufgestellten Grundsätze

an (siehe M. f. M. 21, 124), ob unter Beeinflussung oder selbständig thut nichts zur Sache, jedenfalls geht er den richtigen Weg und ist ein Mithelfer die unsinnige Registrierung bei Bach'schen Orgelkompositionen auszumerzen, wie sie bisher Gebrauch war und von unseren besten Orgelspielern zum Schaden der Kompositionen gepflegt wurde. — Hierbei sei zugleich auf eine sehr interessante Arbeit des Herrn Dr. *Reimann* über dasselbe Thema in Lessmann's Musikzeitung Nr. 1 u. f. hingewiesen, worin der Herr Verfasser ausführlicher als das erste Mal das Thema behandelt.

* Quittung über eingezahlte Jahresbeiträge für 1891. Empfangen von den Herren Dr. W. Bäumker, Bertling, Bewerunge, Dr. E. Bohn, Prof. Dr. W. Braune, Dr. A. Dörffel, Prof. Dr. Faißt, Direktor Israel, Baron Aless. Kraus, Prof. F. Kullack, G. L. Löhr, Musikdir. Nachtmann, Fr. Niecks, Herzog von Ratibor, Reinbrecht, Geh. Rat Dr. Schell, R. Schlecht, Schnuphase, Staatsminister Dr. Schurig, Prof. Dr. H. Sommer, Prof. Stockhausen, Ksl. Univ.-Bibl. in Straßburg, Pfarrer L. Unterkreuter, G. Voigt, Geh. Rat Dr. Wagener, C. Walter, Dr. Ed. Jacobs für Wernigerode, E. von Werra, A. Woworsky, Prof. J. Wüst.

Templin, 18. Jan. 1891. **Rob. Eitner.**

* Hierzu eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der Universitäts-Bibliothek in Basel (Schweiz.) Bog. 1.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Georg Muffat's musiktheoretische Abhandlung 1698.

Im 22. Jahrgange der Monatshefte S. 87 ist das Florilegium I. „Suavioris harmoniae instrumentalis“ von 1695 seinem Inhalte und Bedeutung nach gewürdigt. In der 2. Sammlung, mit gleichem Titel, von 1698, befindet sich eine umfangreiche Vorrede, welche sich über Lully's Tänze und deren Ausführung verbreitet und deren Kenntnis von allgemeinem historischen Nutzen ist. Herr Dr. *Grandaur* in München hatte die Güte mir eine Kopie derselben im lateinischen und deutschen Wortlaute zu verehren und lasse ich zum allgemeinen Besten hier die deutsche Abhandlung in genauem Abdrucke des Originals folgen. Exemplar in der Hofbibl. in Wien.

Angenehmerer Instrumental-Tanzmusik

II. Sammlung

mit möglichstem Eifer bearbeitet in 62 vollkommenen Stücken, die nach dem neueren Tanzstyle, der allmählig mehr in Gebrauch kommt, verfaſst

und

während der Festfeierlichkeiten am Paussauerhofe zum glänzenderen Empfange der höchsten Gäste sowie auch zur Tanzübung des erlauchtesten Prinzen mit voller Musik gut ausgeführt wurden, am leichtesten aber von vier oder fünf Saiteninstrumenten in Begleitung eines Basses, und nach der Verschiedenheit der acht Töne abgetheilt sind, wohl auch zum besseren Verständniſs und zur leichteren Angewöhnung der wahren u. hübscheren Methode, derartige Tänze genauer aufzuführen und um das edelste Studium in der Kunst der Musik in Bezug auf

diese Art der Harmonie mehr ihrer Vollendung zuzuführen und mit einigen wissenswerthen in vier Vorreden über die Eigenthümlichkeiten eingetheilten Bemerkungen deutlich beleuchtet.

Von Georg Muffat, Kapellmeister und Pagenpräfekt des erhabensten und ehrwürdigsten Fürsten und des Bischofs von Passau.

Passau,
beim Verfasser;
Druck von Georg Adam Höller.
1698.

Titel, Dedikation u. Vorrede dieser zweiten Sammlung sind mit den darin enthaltenen nützlichen Bemerkungen u. mit Angabe der vornehmsten Stücke, wie hier lateinisch, so bei der Violine deutsch, bei der Violetta italienisch u. beim Violone französisch übersetzt zu finden.

An den
ehrwürdigsten und erhabensten Herrn
Johann Traugott,
S. K. H. Graf u. den Herrn
v. Kueffstein,
Kanonikus an der Domkirche zu Passau, Domkapitular etc.,
ebenso an den erhabensten Herrn
Liebgott,
S. K. H. Graf, u. Herrn
v. Kueffstein,
Freiherrn auf Greillenstein, Herrn von Spitz, Weidenholz, Hortheim u. Schwertberg u. Kammerherr S. Kaiserl. Majestät; u. im Erzherzogthum Österreich Erbsilberverwahrer etc.
an die Herren deutschen Brüder u.
meine verehrtesten Gönner.

Ehrwürdigster Herr Kanonikus etc.!

Da ich diese zweite Sammlung für angenehme Harmonie-Tanzmusik ins Werk setze, weihe ich dieses Werk, das, wie ich hoffe, den Pflegern der edlen Musik nicht unwillkommen sein wird, damit es unter besseren Auspicien das Licht der Welt erblicke, unterthänigst ihrem erlauchtesten Namen. Und ich hoffe nicht vergebens; da ja, wenn in der erhabenen Kunst der Musik, Harmonie die Übereinstimmung der Töne unter sich ist, sie nirgends ihre Klänge lieblicher wiedergibt, als wo sie eine Sympathie für sich weiſs; wahrlich, ich bin dieses neue musikalische Werk nicht nur nach eigener Willkühr, sondern mit vollem Rechte Ihnen schuldig! Denn ich mag entweder Euer erhabene Abkunft in Betracht ziehen, oder erwägen, daſs

Euch mit dem edelsten Blute auch die erhabensten Tugenden eingepflanzt sind, so ist Euere Erhabenheit in kirchlichen u. politischen Kreisen gleich grofs. Und in der That, Ihr reifst alle Zeitgenossen zur Bewunderung hin durch Eure Frömmigkeit gegen Gott, durch Euren treuen Eifer für das Haus Östreich, durch gleiche Ergebenheit gegen unseren mildesten Fürsten, durch Freundlichkeit gegen Eure Untergebenen etc. Ich übergehe den Ruhm Eurer Weisheit, welcher zu grofs ist, als dafs er noch durch meine Empfehlung einen Zuwachs erhalten könnte.

Dies Eine glaube ich, dafs ich Musiker bin, nicht mit Stillschweigen übergehen zu dürfen, dafs unter Euren übrigen erhabenen Geistesgaben, dies nicht die letzte ist, die Ihr für Musik habt, und für deren Pflege. Denn Ihr lafst nicht nur den Lehrern dieser edlen Kunst Euren Schutz und Eure Gnade angedeihen, sondern Ihr selbst widmet, so oft es die höheren Pflichten erlauben, einige Stunden dieser ehrenvollen Beschäftigung. Wahrlich eine edle Beschäftigung zur Vertreibung des Unmuthes! Und eine schöne Erholung für den sonst sehr beanspruchten Geist!

Ich glaube daher zuversichtlich, nicht unbesonnen gehandelt zu haben, dafs ich diese meine Ausgabe von Stücken, dem Namen von Euch beiden weihte; ich habe nemlich einige von diesen Stücken verfafst zur ehrenvolleren Aufnahme der angenehmsten Gäste und zur Verherrlichung der Festivitäten während ihrer Anwesenheit, als auch um dem kaiserlichen Prinzen eine von mir neu verfafste Tanz-Musik unterzubreiten, unter Ihrer weisen Leitung, geehrtester Herr Marschall; wenn nun in dieser Sammlung etwas Gutes, Nützliches und Angenehmes zu finden ist, so können es die Musikfreunde an Eure Hoheit berichten; und defshalb habe ich es Euch gewidmet, damit es um so mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehe, und nicht, wie so oft, viele, wenn auch gute Werke in Vergessenheit liegen bleiben.

Nehmt daher, geehrteste Herren, mit Eurer gewöhnlichen Güte auf dieses mein Geistesprodukt, wie es auch sei, und fahret fort, mich und die Meinigen grofsmüthigst zu begünstigen und zu beschirmen. Lebet für Gott, Kirche und Hof und hie und da auch für den Schützling Eurer Musik, des erlauchten Kuefsteinischen Hauses treuen Anhänger. So gelobt

Eurer erlauchtesten, erhabensten Hoheit

unterthänigster Diener

Georg Muffat.

Vorrede.

Da ich gesehen habe, lieber Leser, daſs die erste Sammlung meiner Chorstücke, welche ich zu Augsburg dem Drucke übergeben und am Ende des verflossenen Jahres 1695, gleichwie mehrere meiner früheren musikalischen Werke, herausgegeben hatte, von mehreren Musikfreunden, vorzüglich den Anhängern dieses flüſsigeren Styles, zu deren Vergnügen es namentlich bestimmt war, nicht nur gütig aufgenommen worden ist, sondern auch ein grofses Verlangen nach den von mir bei dieser Gelegenheit versprochenen weiteren Tänzen hinterlassen habe, so hielt ich es der Mühe werth, diese zweite Sammlung, die an Melothesen reicher ist, als jene erste, durch Mannigfaltigkeit angenehmer, und durch die Nützlichkeit der Bemerkungen, wie ich hoffe, empfehlenswerther, zu deinem Vergnügen und einem gerechten Urtheile vorzulegen. Es enthält aber von meinen neueren zu Passau verfaſsten Tänzen, die mit einigem Beifall sowohl mit Tanzmusik als voller Instrumentalmusik am hiesigen fürstlichen Hofe gelungen aufgeführt wurden, eine nicht geringe Anzahl. Doch verdanken sie noch verschiedenen andern Umständen ihren Ursprung, nicht nur dem Verlangen meiner Ohren, angenehm berührt zu werden.

Als nämlich Seine Hoheit über die Fortschritte Seiner erlauchten Enkel und der Pagen sich kümmerte, und wissen wollte, was in den Wissenschaften, in den edleren Beschäftigungen und auch in der Tanzkunst geleistet werde, bat mich der Herr Dr. Christian Leopold Krünner, ich möchte einigen guten Dichtungen neue Melodien unterlegen, nach deren Harmonie man in komischem Aufzuge und bei theatralischen Verrichtungen tanzte. Als ich diesem Wunsche mit meinen schwachen Kräften Genüge gethan, sah der gütigste Fürst diese unsere gemeinschaftliche Arbeit mit so gütigen Augen an, daſs er beschloſs, sie solle auch vor anderen Fürsten und erlauchten Männern, die an diesen Hof kommen, als Schauspiel aufgeführt werden, und die Aufführung seines gütigsten Beifalles würdigte.

An das glaubte ich vornehmlich dich erinnern zu müssen, geneigter Leser, damit, wenn einige Stücke dieses Werkes deinen delikaten Ohren etwas Gewöhnliches, oder Fremdartiges zu enthalten scheinen, du dies nicht der Unfruchtbarkeit oder Rauheit, sondern der Nothwendigkeit, das Eigenthümliche des Tanzes darzustellen, zuschreibst. Denn obwohl ich mich keineswegs zur Zahl derer gerechnet wissen will, welche die eben sich bietenden Einflüsse be-

nützen, und, je alberner, für desto lobenswerther sie halten, auf welche jener Ausspruch des Horaz gut passen dürfte:

Nimium patientur utrumque,
Ne dicam stulte mirati,

so kommt es doch oft vor, dafs man je nach der Qualität des Stoffes, zuweilen um den Charakter, die Worte. Geberden auszudrücken, etwas nachgeben mufs. Da defshalb zur Vermeidung der Überschreitung grofse Umsicht nöthig ist, habe ich mich wenigstens bemüht, das, was in der Melodie der obersten Stimme, der Violine nämlich, bisweilen ungewöhnlich ist, durch die Annehmlichkeit der gewählten Begleitungsstimmen zu mildern; was aber den Anschein des Gemeinen hat, durch künstlichen Bau in den Mittelstimmen und dem Basse zu veredeln. Überdiefs hast du in dieser zweiten Sammlung die erstern von mir gemachten Bemerkungen über die gewählteste Art Tänze richtig vorzutragen im Sinne des J. B. Lullius, die vorzüglich der Neugierde derer gewidmet sind, welche wissen wollen, worin die wahre Art und Weise dieser Methode besteht, oder vom Gebrauche und der Ansicht Anderer sich unterscheidet. Indem ich dies Alles, so weit es mir gestattet ist, in Kürze ausführen werde, gestehe ich gerne zu, dafs es von einem Anderen, der Violinspieler von Profession ist, viel besser, als von mir konnte behandelt werden.

Übrigens mache ich darauf aufmerksam, dafs ich durch das, was ich sagen werde, dem gebührenden Lobe und erlangten Rufe anderer ausgezeichneter Violinspieler (woran vor allen, wie ich anerkennen mufs, Deutschland reich ist) wenn sie auch nicht dieser Richtung folgen, aber doch in dem höheren Gebiete dieser Kunst Rühmliches leisten, durchaus nichts entzogen wissen will. Wenn diese die lebhafte Zierlichkeit des Lullius mit ihrer Sicherheit, Fingerfertigkeit und übrigen Kunstgriffen verbänden, so würden sie nicht nur allen Ausländern gleichkommen, sondern sie hierin noch meilenweit übertreffen.

Ferner habe ich am Ende des Werkes noch beigefügt einen Index von den Abtheilungen, Tönen und den Jahren, in welchen ich sie komponirte; auch ein Verzeichnifs und nicht blofs von den früheren, sondern auch von den nächstens erscheinenden Werken von mir, worauf ich dich verweise; einerseits, damit du, wenn du etwas in Anderer Werken, meinen Produkten Ähnliches findest, nicht mich beschuldigst, als habe ich es anderswoher genommen, andrerseits auch, damit du bei der Kenntnifs dessen, was ich zu deinem Vergnügen und zu deiner weiteren Ausbildung in der Kunst heraus-

gegeben habe, diese meine Versuche und Arbeiten gütiger aufnimmst. Leb' wohl.

Bemerkungen. (I. Theil.)

Auf Lullianisch-französische Art Tänze aufzuführen:

Beispiele hiervon, die mit dem hier Gesagten zu vergleichen sind, sind am Anfange des „Violin“ betitelten Theiles einzeln zu suchen. Die Art Tanzstücke im Sinne des geistreichsten J. B. Lullius mit Geigen aufzuführen, die von uns hier in ihrer Reinheit gezeigt, und durch den Beifall und die Bewunderung der besten Musiker der Welt empfohlen ist, ist eine so sinnreiche Erfindung, daſs man kaum noch etwas Genaueres, Angenehmeres, Eleganteres ausdenken kann. Damit ich dir, lieber Musikfreund, hier in Kürze die vorzüglichsten Geheimnisse derselben eröffnen kann, muſst du wissen, da man auf zwei wunderbar verbundene Dinge zu sehen hat: nämlich die Ohren möglichst angenehm zu berühren und die Zeittheile des Tanzes so exakt zu bezeichnen, daſs man sogleich erkennt, welcher Art jedes Stück ist, und die Bewegung des künstlichen Tanzes Geist und Füſse unvermerkt in Bewegung zu setzen scheint. Hiezu aber halte ich 5 Stücke für nothwendig. Zuerst, um reine Töne hervorzubringen, ein richtiges, kräftiges Greifen der Saiten. Ferner müssen alle Violinspieler ein und dieselbe Art beibehalten, den Bogen nach gewissen Regeln zu führen. Drittens die Bewegung, oder die genaue Einhaltung des einem jeden Musikstücke eigenthümlichen Tempos. Viertens hat man genaue Sorgfalt zu verwenden auf gewisse angenommene Gebräuche der Wiederholung, gewisse Auslegungen der Noten und Eigenthümlichkeiten des Styles und der Tanzkunst. Fünftens endlich hat man sich anzugewöhnen den richtigen Vortrag einiger Zierlichkeiten, welche einzelne Töne lieblicher zum Ohre bringen und die Harmonie gleich Edelsteinen verherrlichen. Hierüber das folgende Distichon:

Contactus, plectrum, tempus, mos atque venustas
Efficient alacrem, dulcisonamque chelyn.

I. Vom Griffe.

Darüber, wie man die Saiten durch die richtigen Zwischenräume der rechten Töne rein greifen müsse, herrscht unter den vorzüglicheren Geigern Europas, wenn sie auch an Nation und Styl verschieden sind, keine Verschiedenheit; gegen den Gebrauch und die Lehren dieser pflegen schwache Dilettanten und ungebildete Saitenreiſser aller Orten zu fehlen.

Um aber den Fehler falscher Töne zu vermeiden, gibt es nichts Wirksameres als den beständigen Unterricht eines erfahrenen Lehrers; dafs man von diesem die erste Grundlage zum Violinspielen schöpfen müsse, habe ich schon vorausgeschickt; hier davon zu handeln ist nicht in meinem Vorhaben. Ich sage nur, dafs zur Angewöhnung reiner und richtiger Töne, und zur Erlangung eines genauen Gehöres, nach dem nöthigen Unterrichte eines guten Lehrers; am meisten nützt eine fleifsige Übung auf den Saiten mit solchen Direktoren, die hierin ausgezeichnet sind; und ferner die Vermeidung derjenigen Stümper in der Kunst, mit welchen Ohren und Finger mehr verderbt, als vervollkommnet werden. Überdiefs habe ich bemerkt, dafs bei weitem die meisten Fehler noch Unerfahrner und die Saiten falsch greifender dadurch entsteht, dafs sie aus 2 Stimmen, die einen halben Ton bilden, (wie mi u. fa; a u. b; b u c. etc.) den Ton mi oder den harten Viertelston ♯ nie hoch genug nehmen; hingegen den Ton fa, oder die weiche diesis b nie genugsam herabdrücken. Einen groben Fehler begehen auch die, welche gegen die wahre Dimension der Töne und die Vorschrift der musikalischen Weisen oder gegen die Harmonie mit dem Vorhergehenden und Folgenden bei Trillern und andern Verzierungen falsche Schlüssel gebrauchen. Unangenehm berührt werden ferner auch delikate Ohren auch bei reinem Griffe, wenn die Saiten nicht kräftig genug, nicht lang genug gegriffen werden; daraus entsteht ein unangenehmer Mifston oder ein Zischen.

II. Vom Bogen.

In der Haltung des Bogens stimmen mit den Lullianern die meisten Deutschen, was die kleineren und mittelgrofsen Geigen betrifft, überein; während sie mit dem Daumen die Haare leicht drücken, legen sie die übrigen Finger auf den Rücken. Diese Art wird auch beim Basse von den Lullianern allenthalben eingehalten. In Bezug auf die gröfseren Geigen unterscheiden sich die Italiener, welche die Haare unberührt lassen; und in Bezug auf den Bass die Gambisten und Andere, welche zwischen den Haaren und dem Holze des Bogens die Finger einsetzen. Überdiefs hat man beobachtet, dafs, obwohl die hervorragenderen Geiger aller Orten anerkennen, dafs, je länger, kräftiger, gleichmäfsiger, und lieblicher, auch desto angenehmer die Führung des Bogens sei, doch die Deutschen und Italiener in den Regeln über das Auf- und Abwärtsstreichen des Bogens nicht immer, ja nur selten mit den Lullianern übereinstimmen. Es ist aber hinlänglich bekannt, dafs man den Lullianern, welchen sich bereits

die Engländer, Belgier und andere anschliefsen, bei den hervorragendsten Taktnoten, zumal bei denen, die einen Takt beginnen oder schliefsen und mehr die Bewegung des Tanzes anzeigen, ein und dieselbe Art und Weise, den Bogen zu führen, aufs Genaueste beobachtet wird, auch wenn ihrer Tausende mitsammen spielen. Über diese Einförmigkeit beklagten sich nicht selten unsere deutschen Geiger, wenn sie eine grofse Differenz in der Harmonie bemerkten, wegen der fehlerhaften Bewegung des Tanzes. Um diese Bedenken und diese Gefahr zu beseitigen, hielt ich es der Mühe werth, einige Vorschriften der Lullianer über Führung des Bogens hier anzuführen; wovon am Anfange des Theiles, der Viola betitelt ist, gehandelt wurde, indem dies Zeichen, |, das Abwärts-, jenes aber V, das Aufwärtsstreichen des Bogens bezeichnet.

I. Die erste Note eines jeden Taktes, die ohne Pause, oder (Aussetzen) den Takt beginnt, ist fast immer abwärts zu streichen. Dies ist die erste und die Hauptregel der Lullianer, von welcher das ganze Geschäft des Bogens und der hauptsächlichtse Unterschied zwischen ihnen und anderen abhängt, und womit die übrigen Regeln gleichsam verwandt erscheinen. Wie nun die übrigen Noten sich anschliefsen, wird das Folgende lehren.

II. Im gewöhnlichen Takte, den die Theoretiker Imperfectum nennen, mufs man bei allen Noten, die den Takt in gleiche Theile theilen, welche an Zahl ungleich sind, abwärts, welche an Zahl gleich sind, aber aufwärts streichen. Diese Regel findet auch statt im $^3/_4$-Takte und bei anderen Taktverhältnissen in Bezug auf die gleichen vermindernden Noten. A. Vermindernde aber nenne ich alle diejenigen, welche schneller sind, als die Taktvorzeichnung anzeigt. B. Die Art und Weise aber, gleiche Taktheile abzuwägen, ist so zu verstehen, dafs die Pausen oder das Aussetzen dem Werthe der Noten gleich gestellt werden. C. In Bezug auf diese ganze Regel ferner kommen die übrigen Cellisten leicht mit den Lullianern überein.

III. Im $^3/_4$-Takte, wo drei gleiche Noten den ganzen Takt bilden, wird, während die erste nach der oben angeführten Regel abwärts gestrichen wird, die zweite aufwärts und die 3. abwärts gestrichen, und pflegt hie und da auch mäfsig hervorgehoben zu werden, wodurch es geschieht, dafs man um einen anderen folgenden Takt zu beginnen, den Bogen zweimal nacheinander abwärts nehmen mufs. D. Öfter jedoch, was bei schnellerem Takte leichter geschieht, wird sowohl die zweite als die dritte in getheiltem Doppelschlage aufwärts genommen.

IV. Beim Verhältnisse von 6 Tönen wird der Takt in 2 (F); von 9 Tönen in 3 (G), von 12 Tönen in 4 (H) Bestandtheile getheilt: wovon einem jeden nach den vom Taktzeichen benannten Noten je 3 miteinander zukommen. Von diesen 3 gleichen wird die erste, auch wenn sie keinen neuen Takt beginnt, fast immer abwärts gestrichen, die andern 2 werden von den Lullianern mit doppeltem Striche aufwärts genommen. F, G, H. Wenn eine Pause von derselben Dauer vorhergeht, dann mufs die folgende Note sowohl im $^3/_4$-Takte (I.) als in den Verhältnissen (L.) ohne Zweifel abwärts gestrichen werden.

V. Sind mehrere Noten eines neuen Taktes nacheinander gesetzt, so werden sie einzeln durch wiederholtes Abwärtsstreichen ausgedrückt. M. Mehrere Noten aber, die einen neuen Bestandtheil des Taktes bilden, werden beim Verhältnifs mit 6, 7 und 12 Tönen, je nachdem sie in eine gleiche oder ungleiche Zahl fallen, nach obiger Regel II behandelt, (N) bei 9 Tönen aber folgen sie dem ersten Punkte bei Regel III.

VI. Mehrere aufeinanderfolgende synkopirte Noten pflegen abwechselnd bald auf- bald abwärts gestrichen zu werden. P. Dies gilt auch von den gleichen Noten.

VII. Was aber die ungleichen betrifft, so wird die erste von den kleineren, welche auf die gröfsere folgt, als von ungleicher Zahl angesehen, wefshalb entweder jene nach ihrer Ordnung (Q) oder, wie es die Durchführung erfordert, nach Wiederaufnahme des Bogens (R) abwärts gestrichen; oder es werden die ersten 2 kleineren aufwärts gestrichen, (S.) die übrigen folgenden kleineren aber abwechselnd. (Q. R. S.) Pausen aber u. Aushalter werden wie Noten von ihrem Werthe gerechnet. (T.)

VIII. Von 3 Noten, welche einen Bestandtheil des Taktes bei Proportionen bilden, mufs die erste, wenn sie nach sich einen Punkt hat, mitabwärts gestrichen werden. (V.)

IX. Mehrere einzelne Noten nach einer Pause oder einem Aushalter (suspirium) im Takte, oder wenn sie das Übrige des Bestandtheiles ausfüllen, können abwechselnd gezogen und gestofsen werden, wenn die Pause oder das suspirium den Takt oder den Bestandtheil beginnt. (X.)

X. Eine kleinere Note, die vor Beginn eines Taktes noch da ist, (Y) oder die nach einem Punkte oder Aushalter schnell sich anschliefst, (Z) ebenso eine kleinere Note, die auf eine gröfsere synkopirte folgt (AA), ist immer aufwärts zu nehmen; defshalb wird,

wenn die vorhergehende auch aufwärts zu streichen ist, der Aufstrich zu theilen sein. (BB.)

Ausgenommen von der ersten Regel sind bisweilen der Beschleunigung wegen bei besagten Stücken Noten, welche einen Takt von ungleicher Zahl anfangen, des Wertes wegen solche, die einen 2. 4. 6. Takt und Ähnliches beginnen (wenn wir diese Stücke auf den dreitheiligen Takt beziehen); diese nämlich können behufs der besseren Disposition der übrigen und ihrer bequemeren Ordnung mit beschränkter Freiheit hie und da aufwärts gestrichen werden; bald werden jene, welche einen Takt von ungleicher Zahl anfangen und die Zeittheile mehr bezeichnen, immer abwärts gezogen (CC.) So kommt es, dafs im Vorhergesagten Courantes nicht einzeln getrennt, sondern nur je 2 verbundene Takte angezeigt werden. Aufserdem soll man nur die erste Regel über die erste Note eines Taktes strenge beobachten; was aber andere Noten, die einen Bestandtheil desselben beginnen und kleinere noch übrige Noten betrifft, so mufs man öfters gegen die 4. 8. und 10. Regel nach den Verhältnissen wegen des schnellen Tempos bei Gigues, Canaries und Ähnlichem, handeln, bei welchen wegen der häufigen Punkte die Fortschreitung Beispiele unter DD lehren werden. Ebenso kann man wegen der schnellen Bewegung bei Bourées und Ähnlichem, während die erste Regel streng zu beobachten ist, die nachfolgenden Noten oft gegen die 7. Regel, wie die Beispiele unter EE zeigen, nach Willkühr behandeln. Ferner habe ich bei diesen 3 letzten Beispielen die Freiheit durch ein Sternchen * bezeichnet. Endlich können 2 kleinere Noten, sowie 2 semifusae die nur der Flüssigkeit wegen oder als Verzierung beigefügt sind, je nach Bequemlichkeit entweder einzeln (FF) oder (was hübscher ist) verschmelzend (GG) zugleich durch einen einzigen, oder noch einen Strich gegeben werden.

Gegen die Lullianische Weise handeln offenbar die, welche anders irgend eine erste Note des Taktes aufwärts streichen. Dies ist bei Deutschen und Italienern oft der Fall im 3theiligen Takte, zumal wenn die 1. Note des Taktes kürzer ist, als die 2.

Aus dieser Verschiedenheit der Ansichten und aus der Übertretung der ersten Regel der Lullianer entsteht die meiste Verschiedenheit, sowohl was die ersten Noten, als auch die andern davon abhängenden betrifft. Zur leichteren Einsicht dieser Verschiedenheit wollte ich ein und dieselbe Reihenfolge von Noten, wie sie von einigen Deutschen und Italienern gegen die Weise der Lullianer aus-

geführt wird, unter lit. HH, wie sie hingegen von den Lullianern geordnet wird, unter lit. JJ zeigen. Der Lebhaftigkeit dieser thuen auch die Zwang an, welche gegen die 10. Regel eine kleinere Note nach einem Punkte in den Strich der nächstfolgenden aufgehen lassen, wie Beispiele unter LL zeigen; diese sind unter MM auf die Lullianische Norm zurückgeführt; wiewohl andrerseits von den Lullianern zugestanden wird, daſs bei vorhandener Nothwendigkeit die vorerwähnte kleine Note auf einen zweifachen Bogenstrich der früheren Note hinweist, NN. Dies nun sind die hauptsächlichsten Regeln der Lullianer in Bezug auf die Führung des Bogens, die sowohl für Violine und für mittlere Violen, als auch selbst für den Baſs genau und einförmig eingehalten zu werden pflegen. Die gröſste Gewandtheit der Lullianer aber besteht darin, daſs man bei so vielen abwärts geführten Strichen nichts Unangenehmes wahrnimmt; sondern im Gegentheile mit der langen Dauer des Striches eine leichte Schnelligkeit, mit der Verschiedenheit der Bewegungen eine genaue Übereinstimmung mit der Harmonie, und mit der Lebendigkeit der Töne eine Anmuth von ausgesuchter Zartheit auf wunderbare Weise verbunden wird.

III. Vom Takte.

In Bezug auf die verschiedenen Bewegungen des Taktes in der Musik sind 3 Stücke nothwendig. Erstens die Kenntniſs des wahren, eigenthümlichen und in sich abgegrenzten Taktganges der einzelnen Stücke. Zweitens, wenn man diesen kennt, solange dasselbe Stück dauert, ohne irgend ein Langsamer- oder Schnellerwerden konstant darin gleich zu bleiben.

Und drittens endlich den Werth gewisser Noten behufs gröſserer Eleganz ein wenig zu verändern und dies wieder zu ersetzen.

Was den ersten Punkt betrifft, so habe ich, welche Taktvorzeichnungen und Stücke eine langsamere, welche hingegen eine schnellere Bewegung erfordern, in der Vorrede meiner ersten Sammlung (Augsburg 1695) bereits erklärt, worauf ich den geneigten Leser der Kürze wegen hier verweise, welcher jenes erste Werk meiner Tänze beim Buchhändler Wilhelm Paumker daselbst käuflich erwerben kann. Warum aber die Lullianer das zweitheilige (binaium) Zeichen, oder den durchschnittenen Halbzirkel, alla breve genannt, öfter, als das bei uns gebräuchliche viertheilige und durch einen einfachen Halbzirkel bezeichneten in ihren Tänzen gebrauchen, will ich ein ander Mal erklären. Aber zum genaueren Verständniſs des wahren Tempos verhilft auſser fleiſsiger Übung mit Lullianern, am meisten

die Kenntnifs der Tanzkunst, welche die meisten Lullianer verstehen; es ist daher kein Wunder, dafs sie so genau das Tempo finden und einhalten.

II. Ferner die Gleichmäfsigkeit des gefundenen und begonnenen Taktes während der ganzen Durchführung eines Stückes beizuhalten, ist nicht für Alle leicht: dagegen wird sehr oft sowohl gänzlich, als theilweise gefehlt. Gänzlich, wenn das ganze Stück einerseits langsamer, andrerseits schneller durchgeführt wird, als es die Beschaffenheit, Gattung und Eigenthümlichkeit desselben erheischt: theilweise hingegen, wenn ein Takt schneller als der andere, oder einzelne Noten langsamer oder schneller, als ihr wirklicher Werth ist, fortschreiten. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

5. *Ph. Wolfrum.* Die Entstehung und erste Entwickelung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung. Mit musikalischen (? Musik-) Beilagen. Breitkopf und Härtel 1890.

Der Verfasser, welcher seit 1884 die kirchenmusikalische Ausbildung der Kandidaten der Theologie im evangelisch-protestantischen Seminar der Universität Heidelberg leitet, giebt in vorliegendem Werke einen Überblick über den Stoff der dort gehaltenen Vorlesungen, welche „die musikalische Seite des Kirchenliedes“ zum Gegenstand hatten. Dieser Versuch, „junge Theologen mit mangelhafter oder keiner musikalischen Vorbildung“ thunlichst gründlich in die Materie des kirchlichen Volksgesanges einzuführen, verdient die ernsteste Beachtung. Es ist jetzt oft genug von der Wichtigkeit und Notwendigkeit der musikalischen Bildung der Theologen geredet und geschrieben und noch immer nicht will sich irgendwo zeigen, dass für die Theologen die Musik nächst der Theologie wirklich „den ersten locum“ haben soll, wie Dr. Luther fordert. Man erkennt wohl überall an, dass die Gottesdienste der evangelischen Kirche in musikalischer Beziehung einer Neubelebung bedürfen. Will man denn unsere Geistlichen nicht befähigen, in dieser eminent wichtigen Angelegenheit ein Wort — oder wie es sein sollte, das entscheidende Wort — über das Was? und das Wie? mitzureden? In dem vorliegenden Werke ist wirklich ein ernstlich gemeinter Anfang zur Lösung der Frage gemacht, wie die musikalische Ausbildung der Theologen zu gestalten sei. Vorweg sei bemerkt, dass der dargebotene Stoff mit Umsicht und mit Benutzung der besten jetzt zugänglichen Quellen und Quellenwerke ausgewählt ist. Die Stellung des Verfassers zum Wesen des Kirchenliedes verdient ungeteilte Zustimmung. Es ist richtig und daher nicht nachdrücklich genug zu betonen, dass die Gesangbücher des 16. Jahrhunderts die maſsgebenden Quellen unseres volkstümlichen Kirchengesanges sind; „dass das geistliche Volkslied jener Periode das edelste und anregendste Melodieenmaterial darbietet, welches ein Bollwerk bildet gegen

gewisse seichte, volkstümlich sein wollende, moderne Musikerzeugnisse." Die Wiederbelebung des musikalischen Teiles unserer evangelischen Gottesdienste kann nur erreicht werden, wenn man sich auf diesen Boden stellt, wie das erfreulicherweise in Baiern seit 1854, in beiden Hessen, in Hannover, in Schleswig-Holstein etc. seit kurzem geschehen ist. Das vorliegende Werk Wolfrum's ist sehr geeignet, etwaige Zweifel und Bedenken auf diesem Gebiete zu zerstreuen. Es lässt darüber keinen Zweifel: dass die Hebel zunächst beim Rhythmus wieder eingesetzt werden müssen, wenn wir zu besseren Zuständen gelangen sollen. (Vorrede pag. X und a. a. O. im Text.) Wenn es in der Vorrede heifst: „für Theologie Studierende mit mangelhafter oder keiner musikalischen Vorbildung", so ist dazu zu bemerken, dass es wohl kaum möglich sein wird, jemanden, der aller musikalischen Vorbildung bar ist, auf dem vorliegenden Gebiete zu orientieren. Ein Minimum von musikalischem Wissen und Können muss vorhanden sein. Ich denke, jeder angehende Theologe sollte doch imstande sein, eine einfache Choralmelodie abspielen und ihrem rhythmischen und harmonischen Baue nach beurteilen zu können. Aber selbst, wenn dies der Fall ist — also wenn dies Minimum der musikalischen Vorbildung vorhanden ist — wird die pag. 8 ff. gegebene Darstellung der Entstehung der alten Kirchentonarten unverständlich bleiben. Der Verfasser hätte am Eingang kurz andeuten sollen, was er bei seinen Zuhörern an musikalischen Vorkenntnissen voraussetzt. Bei dieser äufserlich vollständigen Aufzählung der Kirchentonarten u. s. w. kommen die Zuhörer leicht zu der Meinung, dass sie gründlich in die Sache hinein geführt sind, während sie doch in der That kaum mehr als Andeutungen und Überschriften empfangen haben. Es wird der Satz keinem Zweifel unterliegen, dass für die künftigen Pfleger unseres Kirchengesanges ein gewisses Können unendlich viel wichtiger ist, als ein Reden über die Sache. Und zum Können gehört vor allem eine möglichst gründliche Beherrschung der Elemente der Musik. Wer sich die letzteren nicht aneignet, der wird kaum Nennenswertes leisten können. Sodann dieses. Der Verfasser sagt pag. 58 „Luther hatte die gröfste Bewunderung für die . . . musikalische Kunst, die in mehrstimmigen Tonsätzen bestand . . . Er würdigte auch den lateinischen (gregorianischen) Choralgesang und pflegte ihn in seinen Gottesdiensten. Aber das hinderte ihn nicht, dem deutschen Volksgesange Platz zu schaffen im Gottesdienst und ihm allmählich den Hauptanteil an der musikalischen Ausstattung zuzuweisen." Diesem Gesagten ist beizupflichten. Aber hat der Verfasser denn in seinem vorliegenden Werke der zweiten hier Luther mit Recht zugeschriebenen Bestrebung genügend gedacht? Hat wirklich der cantus gregorianus für unsere gottesdienstliche Musik und auch für den Gemeindegesang so gar geringe Bedeutung, dass er mit einigen Nebenbemerkungen abgefertigt werden kann? Der Berührungspunkte zwischen ihm und dem Kirchenliede sind doch viele. Neben dem *Agnus dei* und dem: *„Jesaia dem Profeten"* hätte doch auch das *Magnificat* und das *Nunc dimittis*, welch ersteres im IX. und letzteres im V. Psalmton allezeit im evangelisch-lutherischen Gottesdienste gesungen wurde, eine Stätte finden sollen. Luther

hat mit der Einfügung des Kirchenliedes keineswegs demselben eine über Alles dominierende Stellung im Aufbau des Gottesdienstes geben wollen. Er hat das Kirchenlied der Liturgie dienstbar gemacht. Von der Belebung der liturgischen Form unserer Gottesdienste wird das erhoffte Aufblühen auch des Kirchenliedes abhängen. Die Liturgie aber kann den cantus gregorianus und speziell den Psalmengesang nicht entbehren. Man kann von dem hohen Werte und der einschneidenden Bedeutung des evangelischen Kirchenliedes sehr wohl überzeugt sein und doch zugeben, dass der cantus gregorianus die Grundlage (— die formelle Grdl.) unserer gottesdienstlichen Liturgie allezeit gewesen ist und auch bleiben muss. — Sachliche Ausstellungen bietet die durchweg klare und präzise Darstellung nur wenige. Folgende Daten möchten jedoch zu berücksichtigen sein.

pag. 52. Nicht Jacobus der Jüngere (der Bischof von Jerusalem) sondern Jacobus der Ältere (der Bruder Petri). Vergl. Hase Kirchengesch.

pag. 76. Nicht „Grünwald“ sondern nach Wackernagel: Grüenwald.

pag. 85. Nicht „Althiesser“ sondern nach Koch: „Altbiesser.“

pag. 88. Das Lied: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ findet sich bereits im Hamburger Enchiridion 1565. Paul Eber hat dasselbe für seine Kinder gedichtet. Die Angabe, dass das Lied 1597 bei Joh. Eccard auftritt, ist darnach richtig zu stellen.

pag. 102. Die Werke Hermann's waren zunächst für die Schülerinnen der Mädchenschule in Joachimsthal gedichtet, und nicht für die „Joachimsthaler Lutheraner“. Die Anspruchslosigkeit des Dichters sollte nicht verdunkelt werden.

pag. 103. Das Gesangbuch Selneccers enthält 90 Singweisen. Wie viele davon ihm selbst zuzuschreiben sind, wird wohl kaum zu bestimmen sein.

pag. 122. Chr. Knoll lebte noch 1627.

pag. 144. Von den böhmischen Brüdern hat die evangel. Kirche die sehr verbreitete Weise: „Christus der uns selig macht“ entlehnt. Diese Weise ist freilich a. a. O. aufgeführt, darf hier aber jedenfalls nicht fehlen.

pag. 152. „O wir armen Sünder“ steht bei Lossius 1553 noch nicht. Übrigens giebt es Ausgaben von Lossius 1550 und 1552 nicht. Nach den Blättern für Hymnologie 1885 pag. 117 ff. hat das Datum der beiden Vorreden zu dieser falschen Annahme geführt.

pag. 198 Zeile 17 Druckfehler; statt 6. Takt muss es heifsen 7. Takt.

pag. 202. „Christe du Lamm Gottes“ kommt (nach Wackernagel) schon 1527 vor.

pag. 204. In der Überschrift: „Wo Gott nicht giebt zum Haus seine Gunst“ muss es heifsen „sein' Gunst“.

pag. 226. In der Überschrift „Il me suffit etc. fehlt „mes.“

pag. 231. Der Text zu dem Liede: „Die Sonn hat sich etc.“ ist nicht von J. Stegemann. Verfasser ist bis jetzt unbekannt.

Fl., im Februar 1891. *H.*

Mitteilungen.

* Ein Sänger des sechzehnten Jahrhunderts im Gefängnisse. Im K. S. Hauptstaatsarchive: Locat 9713 Nr. 71 befindet sich als einziges Blatt ein (nicht unterschriebenes, aber besiegeltes) Originalreskript des Kurfürsten August zu Sachsen an die verordneten Räte zu Dresden, d. d. Sachsenfeld, d. 4. September 1554, auf welchem folgende Registraturnotiz zu lesen ist:

„D[e]n niderlendischen senger, welcher den pfarhern von alten Dresden[1]), als der in der schloskirchen gepredigt, mit grosser lesterung iniurirt vnd noch dartzw schlagen wollen."

Leider habe ich vergeblich nach anderen bezüglichen Schriftstücken geforscht und mufs der Name des Inquisiten nach Fürstenau's Beiträge zur Geschichte der Kgl. S. musikalischen Kapelle 1849 S. 25 ergänzt werden. In dem Reskript bezieht sich Kurf. August auf einen Bericht der Räte[2]) und lobt deren in der Sache aufgewendeten Fleifs, befiehlt auch, da er an „solchem des Niederlendischen beginnen ein besonder vngnedigs misfallenn" trägt, „ihnenn zw gefengnis entziehenn vnd bis zu vnser [des Kurfürsten] zukunft vorwarten lassenn" zu wollen.

NB. Das oben angeführte Kapellverzeichnis im Fürstenau bedarf gar sehr der Verbesserung. Nach Fürstenau's eigener Verbesserung in den Mitteilungen 17. Heft 1867 p. 59 lautet dasselbe: Johannes Boemus. Erasmus Künel. Hans Puffault. Asmus Franck. Johann Basten. Antonius van Dorp (die folgenden 4 sind richtig). Horatius Bauerbach. Stumpfl jun. (auch Joach. Stumpel gen.) Valerian van Asper. Jac. Haubt (die folgenden 7 Zeilen sind richtig). Jacob Morfse. Martin Grefenthal. Die folgenden sind richtig.

* Zur Geschichte eines Mozart'schen Liedes. Moritz Fürstenau giebt in Karl von Weber's Archive für die Sächsische Geschichte (IV, 184/5 Anm. 29) eine interessante Nachricht zu der Geschichte des Liedes Papagenos in Mozarts „Zauberflöte": „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich" u. s. w., welche ich hier wiederhole. Er spricht daselbst von einer Liedersammlung des kursächsischen Kapellmeisters Antonius Scandellus, welche 1568 erschien und dem Kurfürsten August zu Sachsen gewidmet war, also: Nr. 8 dieser Gesänge (Lobe den Herrn meine Seele) enthält in der 7. und 8. Tonzeile eine merkwürdige zufällige Ähnlichkeit mit dem Liede Papagenos. Karl Ferdinand Becker hat zuerst in der neuen Zeitschrift für Musik (XII, 112) aufmerksam darauf gemacht. Scandellus war jedoch nicht der Erfinder dieser Melodie, wie Becker meint, sondern hatte dieselbe nur neu bearbeitet. Zuerst erschien dieselbe um 1540 in einer von Johann Kugelmann herausgegebenen Sammlung geistlicher Lieder in vier Bearbeitungen zu drei, vier, fünf und acht Stimmen. Dort lautet die betreffende Stelle[3]):

---

[1]) Das ist die jetzige Neustadt-Dresden.

[2]) Nach demselben, der auch die Namen des Sängers und des Geistlichen enthalten dürfte, habe ich vergeblich geforscht. Bezügliche Untersuchungsakten besitzt das K. S. Hauptstaatsarchiv ebenfalls nicht.

[3]) Man vergl. Winterfeld: Evangelischer Kirchengesang u. s. w. I, 205 ff. Beisp. 22.



Blasewitz - Dresden. Theodor Distel.

* *Johann Crocker:* Hochzeitslied zur Vermählung des Herzog Johann Georg I. zu Sachsen mit der Herzogin Sibylla Elisabeth zu Württemberg 16. Sept 1604 für S. A. T. u. B. von ... Neue Partitur-Ausgabe von Dr. Th. Distel. Leipzig, Leuckart. gr. 8⁰ nebst 4 Stim. Ein einfach gehaltener aber recht wohlklingender vierstimmiger Satz.

* Schiedmayer & Söhne. Geschichtliche Entwicklung der K. Hof-Pianoforte-Fabrik ... in Stuttgart. Zum 100jährigen Geburtstage des Gründers: 1786, 2. Dez. 1886. Kl. 8⁰. 16 S. Mit 2 Portr. u. Abbildg. der Fabrik.

* Die Verlagshandlung G. Freytag & Berndt in Wien hat soeben ein Porträt Rich. Wagner's in Lebensgröfse veröffentlicht zu dem sehr billigen Preise von 2 M. Wenn sich auch nicht die höchsten Kunstansprüche an dasselbe anlegen lassen — in Nebensachen kommen sogar Verzeichnungen in der Perspektive vor, so ist es immerhin in anbetracht des niedrigen Preises und der hübschen Ausstattung der Beachtung wert und gestattet auch den Unbemittelten dessen Anschaffung.

* Katalog einer kostbaren Autographen-Sammlung (Musiker, Dichter etc.), welche im Geschäftslokal von Leo Liepmannssohn. Antiquariat, Berlin W. 63 Charlottenstr., Montag den 9. März 1891, Vormittags 10 Uhr öffentlich versteigert wird. Enthält 183 Nrn. mit sehr wertvollen Stücken.

* Leo Liepmannssohn, Antiquariat. Berlin W. Charlottenstr. 63. Katalog 87 Musikliteratur u. Musikalien mit sehr wertvollen Werken, (416 Nrn.) z. B. Mattheson's harmonisches Denckmahl 1714. E. Bach's Musikalisches Vielerlei 1770. Gottfr. Taubert, Rechtschaffener Tantzmeister 1717. Nic. Vincentino, L'antica musica 1555 u. a.

* Quittung über eingezahlte Jahresbeiträge für 1891. Empfangen von den Herren A. Asher & Co., Pf. Auberlen, Fr. Jos. Battlogg, Carstenn, C. Dangler, Th. Graff, Dr. Fr. Haberl, Joh. Ev. Habert, Prof. O. Hostinsky, Dr. Kalischer, Prof. Köstlin, Prof. O. Koller, P. Utto Kornmüller. Em. Krause, Dr. Lürken, G. Maske, Freiin von Miltitz, H. P. Jos. Moonen, A. Quantz, L. Rosenthal, C. Runge, Dr. H. M. Schletterer, J. Schreyer, Rich. Schumacher, Hugo Steinitz, Tübingen Univ.-Bibl., Dr. Em. Vogel, von Wasielewski, W. Weber, Dr. F. Zelle.

Templin (U./M.), 16. Febr. 1891. **Rob. Eitner.**

* Der Gesellschaft für Musikforschung sind neu hinzugetreten die Herren A. Reinbrecht in Verden und F. Wiedermann in Berlin.

* Hierzu eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der Universitäts-Bibliothek in Basel (Schweiz.) Bog. 2.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Georg Muffat's musiktheoretische Abhandlung 1698.

Fortsetzung.

Um die Fehler, welche man gegen diese beiden Regeln begehen kann, zu vermeiden, ist vor Allem ein gewisser von einigen angenommener Mifsbrauch abzulegen, welche ohne Unterschied jedes Stück Anfangs langsam, dann allmählig schneller, zuletzt endlich sehr schnell und kopfüber durchführen. Zweitens mufs man sich hüten, dafs man nicht bei Kadenzen länger oder kürzer, als es der Werth der Noten erheischt, hängen bleibe. Drittens, dafs nicht die folgenden Takte schneller als die vorhergehenden werden, sondern dafs man sich im Gegentheile mehr zur Mäfsigung als zur Übereilung hinneige. Viertens, dafs man nicht durch den blofsen Anblick von Läufen (fusarum) oder halben Läufen erschreckt, beim Diminuiren oder Laufen zu sehr eile, sondern sich Zeit lasse. Fünftens hat man bei dreitheiligen Takten darauf zu sehen, dafs dem letzten Drittheile des Taktes sein wahrer Werth bleibt, welchen sehr viele unachtsamer Weise kürzer, als es sich ziemt, ausdrücken, wefshalb sie das Tempo beschleunigen und ungleich machen. Diese Anmerkung habe ich bei den Beispielen unter lit. OO. mit einem Sternchen bezeichnet.

Dieser Fehler wird sechstens auch beim zweitheiligen Takte, zumal bei den Gavottis und unter einfachem Halbzirkel bei gemischten von gleicher Zahl, leicht begangen (PP)*, welche man lieber bisweilen ein wenig aufhalten, als beschleunigen soll.

III. Vermindernde Noten der ersten Klasse, dergleichen im gewöhnlichen viertheiligen Takte sind die Achtelsnoten, im zweitheiligen oder alla breve Takte einfache Viertelsnoten, in den heitereren 3theiligen Takten aber alle jene, welche um die Hälfte kleiner sind, als irgend ein Bestandtheil des Taktes, werden, wenn sie nacheinander folgen, von den Lullianern nicht ganz so, wie sie dastehen (denn dies würde schlaff und kunstlos herauskommen) ausgeführt, sondern ein wenig in der Weise verändert, dafs jede, die in eine ungleiche Zahl fällt, der Werth eines Punktes noch hinzugegeben wird, durch welche Verlängerung die nachfolgende um so viel kürzer wird. Verschiedene Arten hievon in den verschiedenen Takten zeigen die Beispiele unter lit. QQ. Wie sie aber unverändert hübscher aufgeführt werden lit. KK, wenn dies der Takt erlaubt.

IV. Andere Eigenthümlichkeiten der Lullianer, soferne sie uns zweckdienlich sind.

I. Die Instrumente sollen vor der Ankunft der Zuhörer, oder doch wenigstens so still und kurz, als es geschehen kann, normal gestimmt werden.

II. Man enthalte sich alles Lärmmachens und so vieler verworrener Vorspiele, wodurch manche Luft und Ohren vor der Symphonie so anzufüllen pflegen, dafs der daraus entstandene Eckel fast gröfser ist, als das ganze folgende Vergnügen.

III. Der Ton, nach welchem die Lullianer ihre Instrumente stimmen, ist um eine kleine Terz niedriger oder tiefer, als unser gemeinschaftlicher deutscher Normalton, auch an Theatern. Der unsrige, den wir Ton des Cornettes nennen, scheint jenen zu durchdringend, erzwungen und schreiend. Wenn es mir erlaubt wäre und ich nicht noch anderes zu berücksichtigen hätte, so würde ich wegen der hinlänglichen Lebendigkeit, verbunden mit Anmuth, den ersten Ton, der bei etwas dickeren Saiten angewendet wird, und bei uns Choralis heifst, vor anderen wählen.

IV. Die Stimmen (partes) sollen so richtig vertheilt und nach der Anzahl der Musiker vermehrt werden, dafs sie, einzeln in gleicher Anzahl aufgestellt, angenehm und zierlich vernommen werden. Auch soll man nicht der Violine oder der obersten Stimme allein eine so grofse und ausgesuchte Zahl von Cellisten geben, dafs die Mittel- und Unterstimmen von hinlänglichen und geeigneten Kräften entblöfst erscheinen; wodurch die Harmonie ihrer gröfsten und bei diesem Style in den unteren und mittleren Stimmen liegenden Zierde beraubt würde.

Dies ereignet sich leider wegen des thörichten Wetteifers einiger Erstcellisten sehr oft.

V. Was die Violetta betrifft, in Frankreich Hautecontre genannt, so wird sie besser durch eine mittlere Viola ersetzt, von etwas schmalerer Struktur, als die Violine oder die kleinere Hochgeige. Zur richtigen Handhabung des Basses hat man nothwendig jene kleinere Baſsgeige zu gebrauchen, welche die Italiener Violincino, die Deutschen den französischen Baſs nennen, den man ohne Verstümmelung der harmonischen Übereinstimmung kaum entbehren kann. Diese im Verhältniſs zur Anzahl der Musiker zu vermehren, ist dem Gutachten des Direktors anheimgestellt; wann hiefür eine hinreichende Anzahl von Cellisten vorhanden ist, so wird eine besondere Wirkung jene gröſsere, in diesen Gegenden gebräuchliche, hervorbringen, welche die Deutschen Violen, die Italiener Contrabasso nennen, obwohl sie bei den Lullianern in den Tänzen bis jetzt nicht üblich sind.

VI. Was in Betreff der Wiederholungen zu bemerken ist, so habe ich schon in der Vorrede zu meiner ersten Sammlung hierüber Aufschluſs gegeben, welche der geneigte Musikfreund zu Rathe ziehen kann. Das Übrige wird man sich leicht aus den beigefügten Worten und Repetitionszeichen, als auch den Finalzeichen mit dem Worte Fine, wenn der Schluſs in der Mitte ist, sowie auch durch einige Praxis leicht aneignen.

VII. Zur exakten Durchführung des Tempo endlich ist es sehr von Vortheil, wenn von den einzelnen Spielern, wie es die Lullianer thun, dies durch eine anständige Fuſsbewegung angezeigt wird.

V. Von der Anmuth des Vortrags und den Verzierungen.

Die, welche ein unbescheidenes Geschrei machen, als ob die Verzierungen des lullianischen Violinspieles die Melodie, oder, die vollen Klänge in den Hintergrund drängten, oder nur in Trillern (tremulis) beständen, haben die Sache wirklich nicht gut bedacht, oder niemals wirkliche, sondern nur Pseudo-Lullianer gehört. Denn die, welche dieser eleganten, aus der reinsten Quelle der Gesangsweise flieſsenden Verzierungen, Natur und Richtung, Schönheit und Erhabenheit, und ihre Eigenthümlichkeit hinlänglich erkannt haben, haben gewiſs bis auf den heutigen Tag nichts gefunden, was in ähnlicher Weise den untergelegten Gedanken zur Anschauung bringt, und die Aufmerksamkeit und Spannung des Geistes in solchem Grade zu fesseln vermag. Da jedoch die Anzahl dieser Verzierungen gröſser ist, als manche vielleicht glauben, so will ich in Kürze nur die behandeln,

welche die nothwendigsten sind, weitläufiger aber, wenn Gott es so fügt, später darüber handeln. Der semitremulus oder perstrictio (~ oder ~) beginnt und endet auf seiner Note; er gebraucht den nächst tieferen Schlüssel (clavis) zum tremuliren, und zwar gerne den, der um einen halben Ton verschieden ist, welcher er defshalb häufig durch diesis ♯ erhöht. Er ist meist sehr kurz und begnügt sich oft mit einer einzigen Revibration. SS.

Der wirkliche und eigentliche Triller beginnt mit der nächst höheren clavis (Note) und endet in der vorgezeichneten. Sowohl der einfache, TT, als der reflexus, welcher ebenso seine nächst höhere Note dazunimmt, und dann auf seiner eigenen Note ruhen bleibt (VV), als auch der verschmolzene (confluens), welcher sich vom reflexus nur dadurch unterscheidet, dafs er auf seiner eigenen Note nicht ruht, sondern schnell auf die folgende übergeht, ist oft aus 2 verbundenen halben Tönen (semifuses) zu nehmen. (XX.)

Die accentuatio (» ⌒ oder ⌒ ») setzt ihrer Note einen einzigen Ton vor oder nach. Hievon giebt es 6 Arten, 3 vor- und 3 nachgesetzte. Die Vorgesetzten sind: 1. praeaccentus, der die nächst höhere, 2. subsumptio, die nächst tiefere und 3. insultura, die um einen Sprung entfernte Note zu sich nimmt. Nachgesetzte sind 4. superficies, die die nächst höhere, 5. remissio, die die nächst tiefere und 6. disjectio, die einen ganzen Ton mit sich hinten verbindet.

Die adminiculatio (/ oder \), welche vorgesetzte accentuationes aus 2 Noten umfafst, verbindet 2 Noten, wovon die ersten bei der zweiten nochmal anzuschlagen ist. (ZZ.)

Die praeoccupatio hingegen besteht aus nachgesetzten, und verbindet hinwiederum mit der ersten Note den clavis der folgenden. Aa. Die confluentia verbindet 2 oder mehrere Noten durch einen flüchtig ausgeführten Bogenstrich. Sie ist einfach, oder figurirt. Die einfache (⌒ oder ‿) in der Komposition selbst bezeichnete, bringt nichts mehr hinzu. (Bb). Wohl aber die figurirte. Diese aber ist gerade oder abschweifend. Die gerade (einfache) (⌒ oder ‿) geht schrittweise zu der einen Sprung entfernten durch die dazwischen liegenden Töne über. (Cc.) Die abschweifende (flexuosa) hingegen (⌒ oder ‿) schweift abwechselnd bald da bald dort hin. (Dd.)

Die exclamatio (⌒) ist eine Art confluentia, welche durch 3 Töne stufenweise aufsteigt. Sie ist entweder accessiva, welche bei ihrer Note (Ee), oder superlativa, die nach ihrer Note aufsteigt (Ff).

Die involutio (~) ist eine andere Art confluentia, welche je

3 Töne gleichsam im Kreise, zuweilen einfach (Gg), zuweilen aber im Triller herumdreht (Hh). Subcrepitatio (⁀ oder ‿) unterscheidet sich von der confluentia nur dadurch, dafs sie einzeln und gleichsam punktweise die Noten durch Führung des Bogens ausdrückt. (Ii.)

Diminutio setzt an die Stelle ihrer eigenen langsamen Note mehrere kleinere (Ll).

Incursio (// oder \\) eilt schrittweise, aber schnell, mit gröfster Bogenschnelligkeit zu ihrer Note. (Mm).

Disjunctio (| oder.) drückt einzelne Noten so aus, als ob sie nach sich ein suspirium hätten. (Nn). Diese 12 Figuren nun mögen vor der Hand genügen. Ich werde nun etwas Weniges über ihren Gebrauch sagen:

Von allen Noten, die uns in irgend einer Komposition begegnen, haben die einen gröfseren, die andern geringeren Werth. Gröfseren die, welche wie durch ein Naturgesetz dem Gehöre Vorzug und Ruhe zu gestatten scheinen: wie z. B. die Anfangsnoten, oder welche einen Punkt nach sich haben, oder die von ungleicher Zahl beim 3theiligen Takte, welche gewöhnlich abwärts gestrichen werden. Geringeren Werth hingegen haben alle übrigen, welche dem Ohre das Verlangen nach Fortschreitung zurücklassen. S. Exempla lit. Oo., wo ich die ersteren mit n, die letzteren mit v bezeichnet habe. Dies habe ich zum besseren Verständnifs der folgenden Regeln vorausgeschickt.

I. Semitremuli passen fast überall, wobei von allen nur die schnellsten Noten ausgenommen sind; auch verbietet nichts, deren 2 oder mehrere nacheinander zu machen, bei etwas langsamer Bewegung. (Pp.)

II. Mit einem tremulus die Melodie, Periode, Auf- oder Absteigen zu beginnen, ist selten, aufser in mi oder diesis ♯ zu billigen. Bey diesen aber wird er sowohl einfach, als reflex (umgekehrt?) auch selbst oft am Anfange angewendet. (Qq.)

III. Bei stufenweisem Aufsteigen (Kk) wird die Hauptnote mit einer adminiculatio, allein oder mit einem semitremulus, (8) verbunden. Bei zu schneller Bewegung wird diese Verzierung auf die nächst folgende langsamere Hauptnote übertragen (9). Einer weniger werthvollen Note wird bei mäfsig schnellem Aufsteigen bisweilen ein tremulus reflexus, allein (10) oder mit einem accentus versehen (11) gegeben; damit kann zierlich eine adminiculatio verbunden werden (12); auch nimmt man einen tremulus confluens dazu (13.) Einer werthvolleren Note aber beim Aufsteigen einen tremulus zu geben,

scheint rauh. So oft aber dies dennoch der Fall ist, ist der tremulus durch eine praeoccupatio vorher zu mäfsigen (14). Ausgenommen jedoch sind mi und diesis ♯ welche, ob sie nun werthvoller sind oder nicht, wenn sie nicht sehr schnell aufsteigen, fast immer mit einem tremulus verziert zu werden pflegen (15).

IV. Bei stufenweisem Absteigen (Ss) kann man werthvolleren, zumal punktirten Noten, leicht da und dort einen tremulus anfügen (16.) Einigemal lassen ihn auch weniger werthvolle [zu bei gemäfsigtem Absteigen, allein (17), oder mit einer hierauf eintretenden remissio (18). Bei schnellerem Absteigen steht nur in mäfsiger Weise einigen werthvolleren Noten der tremulus zu (19).

V. Beim Aufwärtsspringen (Tt) wird der werthvolleren Note eine adminiculatio, allein (20) oder mit einem semitremulus (21) gegeben. Hie und da wird zur Hebung der Harmonie eine confluentia recta, allein (22) oder (was noch schöner ist) in einen verschmelzenden tremulus aufgehend (23) der werthvolleren Note vorgesetzt. Am lebendigsten von allen ist die incursio, welche bisweilen (24), aber mäfsig zu gebrauchen ist. Der Sprung zur Terz aufwärts wird am besten gemildert durch eine exclamatio accessiva (25), welche hierorts nur bei den Lullisten, und kaum anderswo, üblich ist. Obwohl es sonst fehlerhaft ist, zu einem tremulus aufwärts zu springen, so ist es doch sehr oft gestattet (26) bei mi oder diesis ♯ einen tremulus hinzuzufügen. Dann aber findet er sich sowohl einfach, als reflex.

VI. Ferner wird ein Sprung abwärts zierlich ausgeführt durch eine praeoccupatio (29) oder confluentia (30) oder subcrepitatio (31); lebhaft durch eine incursio (32); von allem am lieblichsten aber ist eine confluentia mit einem zarten tremulus, und das Absteigen durch eine praeoccupatio auf der vorletzten Note (33).

VII. Bei Kadenzen verlangen gewisse Noten den tremulus, andere dulden ihn nicht (Xx). Der die Kadenz schliefsenden Note wird selten ein tremulus gegeben, aufser wenn sie um eine Terz abwärts springt (34), oder stufenweise (35) oder mit einer praeoccupatio nach mi oder diesis ♯ übergegangen wird (36.) Ferner füge ich 6 zierliche Formeln von Kadenzen, die nach Art der Lullianer verziert sind, bei, unter den gröfseren Nummern I, II, III, IV, V, VI in Beispielen, wodurch du dich bilden und den richtigen Gebrauch der vorzüglichsten Formeln dir aneignen kannst.

VIII. Von diminutiones, die aus dem Stegreife einfallen, habe ich, da man sich selten darauf verlassen kann, nur einige gebräuchlichere sub lit. Yy. angeführt.

IX. Zwei aufeinanderfolgende tremulus sind meist nicht zu billigen. Sie sind jedoch gestattet (37), wenn eine accentuatio dazwischen liegt (Zz), oder wenn (nachdem der ersteren Note kraft des Obigen der tremulus zukam) die folgende in mi oder härterer diesis ♯ sich befindet (38.)

X. Disjunctio endlich (AAA) kann, um die Bewegung des Tanzes lebhafter zu machen, bei Noten von wenigstens mittelmäſsigem Werthe (39) oder bei ganzen im 3theiligen Takte (40) oder bei ganzen Bestandtheilen in Verhältnissen (41) zuweilen gebraucht werden, jedoch nur ohne Affektation und ohne Leichtigkeit oder Zupfen der Saiten, und immer kräftig, mäſsig und zierlich soll sie geschehen.

In diesen 10 Regeln nun ist der ganze Umfang der Lullianischen Verzierungen übersichtsweise enthalten, wie ich wohl behaupten darf, wovon (auſser dem, was ich oben gezeigt habe) die einzige Lieblichkeit dieser Methode, ihre Frische, Eleganz, wodurch sie sich von anderen Arten unterscheidet, gröſstentheils abhängt.

Aber gegen diesen schönsten Theil der Melopöia, welchen einige eitle Spötter vielleicht für eitel halten, fehlt man leicht auf 4fache Weise: nämlich durch Unterlassung, unrichtige Anwendung, durch zu häufiges Anbringen und durch Ungeschicktheit. Durch Unterlassung nämlich wird sowohl Melodie als Harmonie nakt und ungeziert; durch unrichtige Anwendung hart und rauh; durch zu häufiges Anbringen verworren und lächerlich; durch Ungeschick sieht sie blöde und erzwungen aus. Es ist demnach ein so groſser Eifer bei Anwendung dieser kostbaren Musikverzierungen (wo sie sich nur immer finden) nothwendig; eine so groſse Umsicht bei Anweisung der einer jeden eigenthümlichen Stelle, eine so groſse Geläufigkeit bei Ausdrückung derselben, daſs die geringste Vernachlässigung der adminiculatio beim Aufsteigen, oder des tremulus in mi oder diesis oder der leichteste Sprung aufwärts zu einem tremulus, der nicht nach obiger Vorschrift ausgeführt ist, oder eine kleine Schwierigkeit in Bezug auf Schnelligkeit, Flüssigkeit oder Deutlichkeit bei Anbringung dieser Figuren nur zu häufig verräth, daſs die noch nicht hinlänglich mit diesem Style vertraut sind, welche schon den Gipfel Lullianischer Vollkommenheit längst erstiegen zu haben träumten. Dies Alles wird mit Gottes Willen in meinen übrigen Sammlungen, die ich allmählig herausgeben werde, eingehender besprochen werden.

Nimm unterdessen, geneigter Musenfreund, diese meine Vorbemerkungen, die bis jetzt in mysteriöses Dunkel gehüllt waren, nun

aber dir zu Liebe mit grofsem Fleifse in dieser Ordnung gesammelt und keineswegs zur Beschränkung deiner Freiheit vorhanden sind, gütig und wohlwollend auf und vertheidige sie grofsmüthig vermöge deiner angebornen Vorliebe zur musikalischen Kunst gegen Neider und solche, die meine Absichten falsch auslegen. Wenn du in diesem Werke etwas Mangelhaftes findest, so schreibe es meiner beschränkten Kenntnifs zu; wenn hingegen etwas Gutes, so danke dafür Gott, dem Spender alles Guten, und bitte ihn, er möge der Christenheit, insbesondere unserm lieben Deutschland, ruhige Zeiten gewähren und eine den Musen holde Luft wehen lassen. Mir auch, der ich in dem unwegsamen Parnafs unter verschiedenen Sorgen herumschweife, möge er nach Entfernung als Mifsgunst unter dem erhabensten Schirme des österreichischen Adlers und dem gütigsten Schutze der Lambergisch-Passauischen Tiara, ein längeres Leben, Gesundheit und so viel Verstand und Vermögen gütigst verleihen, als hinreichend ist, um in diesen Stoff tiefer einzudringen und andere dir zu Liebe schon im Geiste aufgenommene Arbeiten zu vollenden.

Die Druckwerke P. Marin Mersenne über Musik.

(Rob. Eitner.)

Mersenne nennt sich auf dem Titel des Traité de l'harmonie von 1627 „Sieur de Sermes". Er war geboren am 8. Sept. 1588 in der Burg zu Oizé (Depart. Maine) und gestorben den 1. Sept. 1648 zu Paris. Hawkins bringt in seiner Geschichte der Musik, Bd. 4 p. 104 sein Portrait. Fétis urteilt über seine musikliterarischen Werke, dass sie einst ein hohes Ansehen genossen, doch die neuere Zeit hat sie in die Vergessenheit gedrängt, da seine Ansichten veraltet und vielfach unhaltbar sind. Dennoch ist es für den Historiker von Interesse genau zu wissen, was in den Werken enthalten ist. Bei ihrem mannigfachen und so umfangreichen Inhalte finden sich genug Mitteilungen, die heute noch von Wert sind. Einesteils bieten die vortrefflichen Abbildungen von Instrumenten, andernteils Auszüge aus alten Autoren und Tonsätze wenig bekannter Komponisten hinreichend Grund, die Werke nicht unbeachtet zu lassen.

Das früheste Werk, in dem er auch über Musik handelt, wird von Weckerlin, im Kataloge der Bibl. des Conservatoire zu Paris und in Forkel's Literatur beschrieben. Es ist betitelt:

1623. F. Marini | Mersenni | ord. min. | S. Francisci de Paula. | **Quaestiones** celeberrimae | in Genesim, cum accurata | textus explicatione. | In hoc volumine athei, et deistae impugnantur, | & expugnantur, et Vulgata editio ab haereticorum calumnijs vindicatur. | Graecorum, & Hebraeorum Musica instauratur. | etc. Lutetiae Parisiorum, | Sumptibus Sebastiani Cramoisy, . . . | 1623 | fol. 12 Bll. und 1916 Spalten.

In der Quaestio 56 wird über die Instrumente bei den Hebraern und Griechen gehandelt. Quaestio 57 über die Musik im Allgemeinen, sowohl in alter als neuerer Zeit. Forkel p. 34 teilt den Inhalt der 17 Artikel mit und fügt am Schlusse hinzu, dass sie in Ugolini's Thesaurus ant. sacrar. Tom. XXXII, p. 497 wieder abgedruckt sind. Weckerlin teilt noch mit, dass sich Spalte 1527 eine Abbildung einer „Cithara nova et antiqua“ und Sp. 1634 eine Harfe mit 24 Saiten nebst 14 drei- 4- und 5stimmigen Psalmen befinden, die einer Psalmen-Sammlung von Pierre Ballard entnommen sind. Die Stimmen stehen sich gegenüber. Dem Pariser und Berliner Exemplare sind angebunden:

> Observations et Emendationes ad Fr. Georgii Veneti problemata. Lutetiae Paris. 1623 Cramoisy. 439 Seit.

Exemplare des Werkes besitzen die Univ.-Bibl. in Upsala, die Kgl. Bibl. in Brüssel, Conservatoire in Paris und Kgl. Bibl. Berlin.

1627. Traité De | L'Harmonie Vniverselle. | Où est contenu la Muſique Theorique | & Pratique des Anciens & Modernes, | auec les cauſes de ſes effets. | Enrichie de Raiſons priſes de la Philoſophie, | & des Mathematique. | Par le ſieur de SERMES. | Vign. || A Paris, | Pour Gvillavme Bavdry . . . | M.DC. XXVII.

1 vol. in kl. 8⁰. Dedic. An Monsieur Mons. de Refuge, Conseiller du Roy en sa cour le Parlement. Gez. von F. le Sermes, o. Datum u. Ort. Preface au Lecteur. Sommaire des seize livres de la musique. Preface du premier livre. Table des theoremes du 1. livre mit 30 Kap. Zusammen 2 Bogen. Darauf 304 Seiten Text u. 2 Bll. Beisp. über die 12 Modi auf den Tönen c d e f g a. — Das 1. Buch handelt über Allgemeines, über den Ton, die Schwingungen, über geistliche und weltliche Musik im Allgemeinen, über Gesang- und Instrumental-Musik. Ueber die Schriften des Euclidius Bacchius und Nicol. Faber. Hauptregeln bei der Komposition. Regeln nach Zarlino. Erklärung der Fuge, der Imitation, der Cadenz u. a. Ueber Rhythmik und Metrik. Das System Guido von Arezzo. Ueber die Intervalle und die Tonarten. Ueber die 3 Klanggeschlechter.

Angebunden

Livre Second | De L'Harmonie | Vniverselle. | Où l'harmonie de toutes les parties de l'Vniuers eſt expliquée tant en | general qu'en particulier. | Par le ſieur de SERMES. | Vign. | A Paris . . . | M.DC.XXVII. |

Dedic. A Mons. Monsieur Contel, Conseiller du Roy en sa cour des Aydes. Unterz. François de Sermes, o. Ort u. Dat. — Preface du second livre. — Table des Theoremes. 15 Kapitel. 10 Bll. Der Text zählt von Seite 305 weiter bis 477 u. 1 Seite Errata. Der Inhalt besteht: Ueber die Consonanzen und Dissonanzen. Kap. 13 handelt über die Harmonie Plato's und die Theorie des Robert Flud oder Robert des Flots.

Exemplare besitzen die Kgl. Bibl. Berlin, das british Museum, das Conservatoire in Paris, Kgl. Bibl. Brüssel. Man vergleiche auch die Beschreibung des Werkes in Fétis' Biogr. univ., welcher eine Ausgabe mit gleicher Jahreszahl aber abweichendem Inhalt kennt.

1634a. (o. Autor.) Qvestions | Harmoniqves. | Dans leſquelles ſont contenuës plu- | ſieurs choſes remarquables pour | la Phyſique, pour la Morale, | & pour les autres Sciences. | A Paris | Chez Iaqves Villery . . . | M.DC.XXXIIII. |

1 vol. in kl. 8⁰. 276 pp. Dedic. A Monsieur Mons. de Rebovrs, o. Namen u. Dat. — Preface. Er sagt darin, dass dies Werk nur die „Preludes“ für ein gröſseres Werk seien. Der Text handelt über Allgemeines, über die Musik der Griechen, des Boethius Lehre u. a. S. 84 findet sich die Ueberschrift „Discours sceptique sur la musique. In der dritten Frage spricht er von den Künsten im Allgemeinen u. s. f. Summa 5 Questions.

Angebunden

Questions | Inovyes. | Ov | Recreation | Des Scavans. | Qui contiennent beaucoup de cho- | ſes concernantes la Theorie, | la Philosophie, & les | Mathematiques. | A Paris Chez . . . M.DC.XXXIIII. |

180 Seit. Dedic. A Mons. D'Auzoles, unterz. in Paris den 2. Dec. 1633 von *Villery*. Mit einem Advertissement au lecteur, 5 Bll. Enth. 17 Questions, welche über allgemein Musikalisches, teils über Praktisches, teils über Theoretisches handeln, mit vielfachen Hinweisen auf die Musik der Griechen und der späteren Zeit.

Exemplare: Bibl. Berlin, Conservat. Paris, brit. Museum, B. Brüssel.

1634b. (Versal:) Les | Prelvdes de l'harmonie Vniverselle | ov | Qvestions cvrievses. | (Petit.) Vtiles aux Predicateurs, aux Théologiens, |

aux Astrologues, aux Medecins | & aux Philofophes. | Compofees par le L. P. M. M. | A Paris, | Chez Henry Gvenon. | M.DC.XXXIV. In kl. 8⁰. 8 Bll. 224 Seit. mit 11 Questions.

[Exemplare im Conservatoire zu Paris. Kgl. Bibl. Berlin Ag 2501. 8⁰. theolog.] Weckerlin beschreibt das Werk in seinem Kataloge und giebt ihm die sehr treffende Bezeichnung „bizarre“. Anfänglich spricht er über das Heroscope eines Musikers; in der 7. Frage über Chromatik, Enharmonie und Diatonie. In der 9. über das griechische Tetra- und Pentachord. In der 11. Frage behandelt er das Thema, wie man eine Chanson komponieren müsse. Das Buch gipfelt mehr in Schönrednerei als auf belehrenden Abhandlungen.

1635a (nach Weckerlin) F. Marini Mersenni, Harmonicorum libri, in quibus agitur de sonorum natura, causis et effectibus: de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis. Ad Henricum Mommorum. Lutetiae Parisiorum, sumpt. Guil. Baudry. 1635. fol.

5 Bll. 184 und 168 Seiten in 2 Teilen. Der erste behandelt das Theoretische, der zweite die Instrumente. Auf Seite 149 des 1. Teils befindet sich der 4stim. Gesang *Vexilla Regis.* Die Abbildungen von Instrumenten im 2. Teile findet man im folgenden Werke wieder.

Exemplar: Conservat. zu Paris. Ebendort ein Exemplar mit der Jahreszahl 1636, sowie in der Brüssler Kgl. Bibl. — Kgl. Bibl. in Kopenhagen beide Ausgaben.

1635b. Die Bibl. nazionale in Florenz besitzt einen Druck, welcher den Titel tragen soll:

De la nature des sons, des mouvement et de leurs propriétés avec le traité des instruments à chordes. Paris, Charlemagne. Fol.

Zum Teil stimmt der Titel mit 1636 überein, doch trägt er einen anderen Verleger.

1636. Harmonie | Vniverselle, | Contenant La Theorie | Et La Pratiqve | De La Mvsique, | Où il eft traité de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Confonances, | des Diffonances, des Genres, des Modes, de la Compofition, de la | Voix, des Chants, & de toutes fortes d'Instrumens | Harmoniques. | Par F. Marin Mersenne de l'Ordre des Minimes. | Vignette || A Paris, | Chez Sebastien Cramoisy . . . | M.DC.XXXVI. | . . . |

2 voll. in gr. fol. Der 1. besteht aus 18 Vorbll. u. 228 Seit. Die Vorbll. bestehen aus einer Abbildung, dem Register, 2 Obser-

vations, der 1. Praface generale au lecteur und dem Druckerprivilegium. Darauf ein neues Titelblatt:

Traitez | de la natvre | des sons, et des mouvemens | de toutes sortes de Corps. |

Dedic. an Louis de Valois, Conte d'Alais etc., gez. von Mersenne, dann Preface au lecteur.

Der Text besteht aus 3 Büchern, eingeteilt in Proposition und handelt über *la nature et des proprietez du Son.* 2. Buch *du mouvement des corps.* 3. Buch *des mouvement et du son des chordes.* Am Ende 1 Tafel mit Abbildungen. Darauf folgt ein neuer Titel.

Traité de Mechanique. Des poids soustenus par des puissances sur les plans inclinez à l'Horizon. Neue Zählung bis S. 36. Darauf

„Traitez de la voix et des chants" mit Dedic. an M. Hallé, 4 Vorbll. und 180 Seiten mit vielen Musikbeispielen. Von Seite 166 ab: 1st. Tänze, wie Pavanen, Passemezzen, Sarabanden u. a. Seite 150 ein Beispiel über 256 Varianten der Töne c d e f.

Darauf folgt: Traitez | Des | Consonances, | Des Dissonances, | des Genres | des Modes, | & de | la Composition. |

Dedic. an Nic. Claude Fabry, unterz. von Mersenne als „de l'Ordre de sainct François de Paule, De nostre Maison de la place Royale ce 18. Aoust 1635." Mit der Preface 6 Bll., dann 282 pp. in 4 Bücher geteilt.

Der 2. Band ist betitelt:

Seconde Partie | De L'Harmonie | Vniverselle: | Contenant | La Pratique de Confonances. & des Diffonances dans le Contrepoint figuré, | La Methode d'enseigner. & d'apprendre à chanter. L'Embelliffement des | Airs. La Musique Accentuelle. La Rhythmique, la Profsodie, & la | Metrique Françoife. La maniere de chanter les Odes de Pindare, | & d'Horace. L'Vtilité de l'Harmonie, & plusieurs | nouuelles Obferuations, tant Phyfiques que | Mathematiques: Auec deux Tables, | l'vne des Propofitions, & | l'autre des Matieres. | Cantate Domino Canticum nouum, laus eius in Ecclefia Sanctorum. Psalm 149. | (Ballard's Druckerstock) || A Paris, Par Pierre Ballard . . . | M.DC.XXXVII. | . . . |

In gr. fol. 2 Vorbll. Titel und Au lecteur. Text beginnt mit p. 283: Livre Cinquiesme de la Composition de musique.

S. 284 folgen von Monsieur *Habert*, Abbé de Cerisé, der Psalm 146 in 12 couplets über 12 Moden (Tonarten) im 2stim. Satze. (Nach 290 die verdruckten Seitenzahlen 191—222 statt 291—322) Seite

220 (320) die 4stim. Fantasie komponiert von *Sieur de Cousu*, Chanoine de S. Quentin.

Livre VI: De l'art de bien chanter.

Second Partie de l'art d'embellir la voix, les recits, les Airs, ou les chants. (S. 353).

Partie III. De la musique accentuelle (S. 365). IV. Partie. De la Rythmique (374). Seite 408 die Versmafse in Noten verzeichnet. S. 411 folgen 1stim. „Airs“ von verschiedenen Komponisten, in einfacher und verzierter Vortragsweise und zwar von

Boesset (2) Bailly (1) Moulinié (2) und 1 Anonymus (vielleicht von Mersenne selbst über die Hymne Brutio natus). S. 418 Oden von Pindar und Horace, 1 stim., wahrscheinlich auch von Mersenne komponiert. S. 440 Errata. Folgt neuer Titel:

Traité | Des Instrvments | A Chordes. | Dedic. an Mons. de Refuge, demselben, welchem die kleine Ausgabe in 8⁰ von 1627 gewidmet ist. 4 Vorbll., pag. von 1—412. Von Seite 89 beginnen die Abbildungen der Instrumente und zwar beginnen sie mit der Laute und der Notierung der Lautentabulatur, nebst Mitteilung von Lautenstücken (S. 90 u. f.*) von Anth. Boësset, Mons. Ballard, Mezangeau, Chancy u. Basset.

Auf Seite 93 folgt die *Mandora* (mit 4 Saiten). Abbildung derselben nebst Notierung der Tabulatur.

S. 95 die *Guitarre* mit 4 u. 5 Saiten, nebst Tabulatur und einigen Tonsätzen.

S. 97 die *Cistre*, ein lautenartiges Instrument mit 4 und 6 Saiten, Tabulatur.

S. 99 der *Colachon* mit 3 Saiten, ebenfalls ein lautenartiges Instrument mit sehr langem Halse. Stimmung: c' c'' g''.

Livre III, die *Klavierinstrumente*. S. 108 die Abbildung eines Epinette's mit Angabe der Töne, deren es nur 13 besitzt, vom *c'* chromatisch bis zum *c''*.

Andere Abbildungen von Klavierinstrumenten nebst Tonumfang von Seite 111 ab.

S. 169 eine Harfe. S. 170 eine Cithara nova (Harfe), mit Angabe der Töne. S. 173 ff. veraltete Instrumente.

Livre IV. Streichinstrumente. *Die Violine.*

S. 186 eine Fantasie zu 5 Stim. von *Sieur Henry le Jeune*, dazu

---

*) Die Seitenzahlen sind wieder verdruckt, nach Seite 92 folgen noch einmal S. 85—92.

S. 188 die Diminutions der 1. Violine (Diminution heifst Verzierung).

S. 191 die *Viola* mit 5 und 6 Saiten: d g c' e' a' d''.

S. 205 die *Lyre* mit 12 Saiten und einem Bogen zum Streichen.

S. 211 die *Symphonie* oder *Vielle*, auch *Lyre* genannt, ist die Bauerleier zum Drehen.

S. 218. *Trompette marine*, ein Streichinstrument mit 1 Saite, Trummscheit genannt.

Livre V. Blasinstrumente: die „Fluste a trois trous“ mit Mundstück anzublasen, ebenso das *Flageolet*. Zu jedem Instrumente seine Notierung nebst 1 oder mehreren Piecen. Die Flöte mit 9 trous (Löcher). Die *deutsche Flöte*, *Querflöte*, *Hörner* u. a. Blechinstrumente. Die *Trompete* S. 267.

Livre VI. *Orgeln*. S. 309—412. Hier findet man die Chanson Louis XIII: Tu crois ô beau soleil, harmonisiert von Sieur de la Barre, die Weckerlin in seinem Kataloge p. 197 abdruckt. Neue Zählung 1—79.

Livre VII. Des instruments de percussion, (Glocken, Trommeln u. Paucken.)

S. 63 das Portrait Jacques Mauduit's, nebst Biographie u. einem Requiem aeternam zu 5 St.

Livre VIII, de l'utilité de l'harmonie, et des autres parties des Mathematiques. Neue Zählung 1—68.

Nouvelles observations | Physiques et Mathematiques. Neue Zählung 1—28. Darauf 16 Bll. Register.

Ich begreife nicht, wie Weckerlin in seinem Kataloge S. 198 den 2. Teil der Harmonie universelle von neuem beschreiben kann, nachdem er bereits S. 197 den Inhalt mitteilt. Die Einteilung der beiden Bände ist doch folgende: 1. Bd. Theorie. 2. Bd. Komposition und Praxis nebst Instrumenten, die den gröfsten Raum in Anspruch nehmen.

Exemplare: B. Berlin, B. Brüssel, B. Nürnberg (germ. Mus.), Kgl. B. Hannover, brit. Mus., Conserv. Paris, Kgl. B. Kopenhagen, Kgl. Bibl. Dresden.

Dieses umfangreiche und die ganze Musikausübung umfassende Werk bildete lange die Quelle, aus der die Musikschriftsteller schöpften.

1644. Cogitata | Physico- | Mathematica. | In quibus tam naturae quàm artis effectus | admirandi certissimis demonstra- | tionibus explicantur. |

I. Hydraulica Pneumatica; arsque Navigandi. Harmonia theorica, practica. Et mechanica phaenomena. XI Bll. u. S. 41—370 Seit.

II. Tractatus mechanicus theor. et pract. 8 Bll. u. 96 Seit. (nicht über Musik.)

III. Balistica, et acontis mologia. 6 Bll. 140 Seit.

IV. Universae geometriae mixtaeque Mathematicae synopsis, et bini refractionum demonstratarum tractatus.

Parisiis, Sumptibus Antonii Bertier, M.DC.XLIV. 4°. Jedes Buch zählt für sich. Kgl. Bibl. Berlin.

Nach 3 Bogen Praefatio und 40 Seiten folgen (siehe oben I) S. 313—328 mehrst. Gesänge von *Ant. Boësset* über die 12 Modi. Darauf folgen Abbildungen von Instrumenten und Beschreibung ihrer Behandlung.

Die folgenden 2 Tractate (Nr. 3 und 4) handeln nicht über Musik.

Die Harmonie universelle von 1636 erschien noch in mehreren gekürzten Auflagen mit verändertem Titel und zwar

1648. Harmonicorvm | Libri XII | In Qvibvs Agitvr | De Sonorvm Natvra, | Cavsis, Et Effectibvs: De Consonantiis, | Diſſonantiis, Rationibus, Generibus, Modis, Cantibus, Com- | poſitione, orbiſque totius Harmonicis Inſtrumentis. | Authore F. M. Mersenno Minimo. Ad Illuſtr. V. Henricvm Lvdovicvm Habertvm | De Montmvr, | Laudate eum . . . | Omnis spiritus . . . Psalm 150. | Editio Avcta. | Vignette. ‖ Lvtetiae Parisiorvm, | Sumptibus Gvillelmi Bavdry, . . . | M.DC.XLVIII. | . . . |

1 vol. in gr. Fol. 2 Bücher in 1 vol. 8 Vorbll. mit der Dedic. an *Habert*, ohne Datum; die Praefatio mit Berechnungen, dann Seite 1—184: Liber novus Praelusorius (S. 1—4 fehlt in einem 2. Exemplare der Kgl. Bibl. zu Berlin.)

Neue Zählung: 1—168 enthält die Bücher über die Instrumente mit den Abbildungen, wie in der Ausgabe 1636, Teil 2, nach Seite 442, betitelt „Traité des Instruments." Die Abbildungen sind dieselben, doch der Text ist zusammengezogen und anders geordnet. Die Musikbeispiele sind dieselben.

Exemplare: B. Berlin, Göttingen, Gotha, Hamburg, Hannover, Prag, Kopenhagen, brit. Museum, Bibl. naz. zu Florenz, Univ.-B. Upsala, Univ.-B. in Lund (Schweden). Kgl. Bibl. Dresden.

Ein genauer Abdruck der Ausgabe von 1648 und zwar Seite auf Seite erschien

1652. Harmonicorvm | Libri XII. | In Qvibvs Agitvr | De Sonorvm Natvra, | Cavsis, Et Effectibvs: De Consonantiis, | Diſſonantiis, Rationibus, Generibus, Modis, Cantibus, Com- | poſitione, orbiſque

totius Harmonicis Inſtrumentis. | Authore F. M. MERSENNO Minimo. | Editio Nova, Avcta, Et Correcta. | Wappen || Parisiis, Sumptibus Thomae Jolly . . . | M.DC.LII. |

1 vol. in gr. Fol., 8 Bll. 184 Seit. Flogt „Liber Novvs Praelvsorivs.“ Seite 1—4, als Abschluss zum ersten Buch, dann abermals neue Zählung 1—168: F. Marini | Mersenni | Harmonicorvm | Instrvmentorvm. | Liber Primus. | Darunter beginnt der Text. Das Werk ist dedic. an Henrico Ludovico de Montmor. Equiti (scil. Habert). In einer 2. Zuschrift an denselben Henr. Ludov. Habert Mommoro ist F. M. Mersennus Ord. S. Francisci à Paula unterzeichnet. Dann folgt die Praefatio ad eundem.

Exemplare: B. Berlin, brit. Museum (der Katalog nennt 1655 als Jahreszahl, sic?).

Mitteilungen.

* In Schlie's beschreibendem Verzeichnisse der Werke älterer Meister der Groſsherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin (1882 S. 1) kam ich unter dem namhaften kaiserlichen Maler Hans von Aachen (Ach)*) auf die Nachricht, dass dieser im Jahre 1596 eine hinterlassene Tochter des berühmten bayerischen Hofkapellmeisters Orlando di Lasso zur Frau genommen habe. Wie dieselbe hieſs, vermochte ich leider nicht zu ermitteln, auch giebt der angezogene Katalog keine Quelle an.

Blasewitz-Dresden. Theodor Distel.

* *Byrd, William*, Pastoral for five voices, edited by W. Barcl. Squire. Part. London, Stanley Lucas, Weber & Co. 8 Seiten mit Klavier-Auszug. Text: Though Amarillis daunce in greene. Der Satz beginnt mit einer hübsch erfundenen Melodie, aber mit steifer harmonischer Begleitung. Nach einmaliger Wiederholung kehrt sie nicht mehr wieder und verläuft der Satz in wenig abwechselnder Weise mehr harmonisch als kontrapunktisch.

* London besitzt drei bedeutende Musikbibliotheken, das british Museum, die Bibliothek der Royale College of Music und die im Buckingham Palast. Letztere ist schwer zugänglich; von der Sammlung der R. Coll. of Music ist der Katalog gedruckt. Unser ganz besonders Interesse erregt das british Museum, welches neben Skulpturen und historischen Sammlungen auch die Bibliothek umfasst. Das Gebäude ist von monumentalem Bau und mächtigem Umfange. Ähnlich wie das alte Museum in Berlin ist die Vorderseite mit einer imposanten Säulenhalle geschmückt. Durchschreitet man die Vorhalle, so gelangt man in den Leseraum. Eine Rotunde von überraschendem Umfange und mit Oberlicht. In der Mitte sitzen die Beamten, rings herum, in Hufeisenform, ziehen sich die Schränke in doppelten Reihen, welche die Kataloge umfassen. Die Decke derselben dient zum Schreib-

*) Über ihn und seine Schüler vergl. meinen Artikel i. d. Kunstchronik Jhrg. XXI, Nr. 8, Sp. 137.

pulte, um Auszüge aus denselben zu machen und der Bestellzettel muss so eingerichtet sein, dass der Beamte nicht mehr nötig hat den Katalog nachzuschlagen. Eine grofse Anzahl junger Leute besorgen die Bücher und binnen wenigen Minuten kann man zu jeder Zeit in den Besitz des gewünschten Buches gelangen. Die Sauberkeit und Ordnung in allen Räumlichkeiten und die überall ins Auge fallenden vortrefflichen Einrichtungen sind geradezu überraschend und die Freundlichkeit und Gefälligkeit der Beamten, vom obersten bis zum untersten Diener, ist für einen Norddeutschen geradezu verblüffend. Man muss den Engländer in seinem Lande kennen lernen, um ihn schätzen zu lernen. — Von den Katalogsschränken aus ziehen sich nun strahlenförmig die Tische für die Besucher des Leseraumes hin. Es können über 400 Personen bequem Platz finden. Nicht deutsche Bretterstühle dienen hier zum Sitzen (wie in Berlin) sondern bequeme gepolsterte Rollsessel. Jeder Platz hat seine Schreibutensilien und sein Lesepult zum Aufklappen. Das Tintenfass steht etwas zu entfernt und der Gebrauch ist unbequem und zeitraubend. Die Abendbeleuchtung geschieht durch elektrisches Licht, lässt aber viel zu wünschen übrig. Licht ist überhaupt in London ein schwacher Punkt, weder die Sonne, noch die Lampen thun ihre Schuldigkeit und man muss oft sogar in der Mittagsstunde die Arbeit unterbrechen, da eine fast nächtliche Finsternis zeitweise eintritt. Die vielen Millionen in Thätigkeit sich befindenden Kamine verderben dem Londoner Luft und Licht. Der Musikkatalog der Bibliothek des british Museum ist der denkbar vollkommenste und kommt keinem gleich, selbst unsern besten gedruckten nicht. Der Katalog der Druckwerke umfasst 304 Bände in grofs Folio von je 200 bis 210 Seiten, derjenige der Manuskripte nur 1 Band. Beide Kataloge sind durchweg je auf ein Alphabet geordnet (eine ganz vortreffliche Einrichtung). Der staunenswerte Umfang der Kataloge rührt nicht allein von der Reichhaltigkeit der Bibliothek her, sondern ganz besonders durch die vielen Nachweise. Jedes Lied, jede Chanson, Arie, Oper, Oratorium, Cantate und was es sonst noch für Gesangsformen giebt, stehen nicht nur unter dem Autornamen, sondern auch unter dem Anfangsworte des Titels und des Textes. Jedes Lied in Sammlungen, überhaupt jeder Satz in Sammelwerken ist unter einem Stichworte besonders eingetragen. Für den Historiker ein Hilfsmittel, wie es bisher noch kein Katalog aufweist. Diesem kommt noch ein 3. Katalog zu Hilfe, der die Dichter alphabetisch nebst ihren Gedichten, die je komponiert sind, aufzählt Wir haben bisher keinen Begriff davon gehabt, wie schreib- und drucklustig der Engländer von jeher gewesen ist. Von beliebten englischen Gesängen und Klavierstücken besitzt die Bibliothek oft gegen 50 verschiedene Ausgaben. Ältere Werke sind in zahllosen Neuausgaben verbreitet. Da jedes englische Druckwerk in einem Pflichtexemplare der Bibliothek eingeliefert werden muss, so sind die Werke neuerer Komponisten fast komplet vorrätig. Jedes Werk ist mit gleicher Sorgfalt katalogisiert. Für den Bibliographen ist aber das Fehlen des Druckers oder Verlegers ein empfindlicher Mangel und demselben durch eigene Anschauung nachzuhelfen, ist bei der Masse des Materials ein ganz unausführbares Beginnen. Auch sind bei den vollständig vorhandenen Stimmausgaben älterer Werke die Anzahl der Stimmbücher nicht angegeben und nur bei inkompletten Werken ist das Vorhandene genau bezeichnet. Ein Mangel, den zwar nur der Bibliographe empfindet und nicht derjenige, der die Werke studieren will. Was nun die Reichhaltigkeit der Bibliothek betrifft, so stehen die englischen Komponisten aller Zeiten oben an, dann werden etwa die Franzosen und Italiener sich anschliefsen. Am schwächsten —

im Verhältnis — ist der Deutsche vertreten, obgleich sich auch hier Raritäten ersten Ranges befinden. Die Werke selbst sind auf das beste erhalten und befinden sich in prachtvollen Einbänden. Manche Drucke alter Zeit sehen wie neue aus, so wohl erhalten sind sie. Für den Engländer wäre es ein Leichtes sich das beste biographische und bibliographische Lexikon herzustellen, sowie eine umfassende Geschichte der Entwickelung der englischen Musik zu schreiben, doch die immerhin mühsame und wenig pekuniär lohnende Arbeit scheint den Engländer so abzustofsen, dass er sich lieber begnügt das schon hundertmal Wiederholte lieber zum hundert und einsten Male zu wiederholen. Zum Schlusse noch einige Worte über Londoner Konzertsäle und Aufführungen. Der Bachverein tagt in der St. James's Hall, ein Saal der der Berliner Singakademie am nächsten kommt. Es klingt vorzüglich darin und die schöne Orgel ist Oratorien-Aufführungen sehr günstig. Die Aufführung des Bachvereins war musterhaft; Chor, Orchester und Solisten waren gleich vortrefflich. Ein so vorzügliches Zusammenstimmen, d. h. die Reinheit der Intonation, besonders der Bläser, ist eine seltene Erscheinung. In der St. Albert's Hall wurde der Paulus gegeben. Der Saal, vielmehr die Rotunde, ist von überraschend grofsartiger Wirkung, man glaubt beim Eintritte einen altrömischen Circus zu sehen. Die mächtige Orgel thront über Chor und Orchester wie die Beherrscherin aller Instrumente. Der Chor (des Chorvereins) würde schon einen gewöhnlichen Konzertsaal füllen; das Orchester war gut besetzt und doch die Wirkung eine schlechte. Die St. Albert's Hall leidet an dem Fehler, dass die gut bezahlten Plätze die schlechtesten und die billigen, hoch oben, die besten sind. Der Chor erdrückt das Orchester und man hörte nur einzelne unangenehme Stöfse der Blechblasinstrumente. Oboe und Clarinette klingen im Solo wie verschleiert. Am meisten ärgert sich aber der Deutsche über das Londoner Publikum. Schon im Bachvereine entsetzte man sich über das rauschende Klatschen nach jedem Satze einer zur Aufführung gelangenden Messe eines jungen Komponisten, doch konnte man es den Freunden des Komponisten zuschreiben. Beim Paulus wiederholte sich aber dieser Missbrauch und selbst nach einem Chorale erbrauste das Haus vom Beifallklatschen. Hielt nun gar ein Solosänger einen hohen Ton etwas länger wie gewöhnlich aus, so war des Klatschens kein Ende, bis der Sänger seine Arie wiederholte. Haben die Kritiker der grofsen englischen Zeitungen so wenig Einfluss auf ihr Publikum, dass sie ihnen das Ungehörige solcher Störungen nicht eindringlich vorhalten, so muss man wirklich annehmen, dass sie selbst es nicht empfinden und dieser Barbarei ruhig zusehen.

* Das nächste Heft der Monatshefte wird eine Doppelnummer und deren Ausgabe daher etwas später erfolgen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5. 6.

Fundamentum Authore Johanne Buchnero.

(Von **Wilibald Nagel.**)

Unter der Bezeichnung S. Mscr. 284 findet sich auf der Zürcher Stadtbibliothek ein Band, welcher folgende Manuscripte enthält:

1. *Joh. Guil. Stuckii* Fragmenta et Schedae disiectae de Re Musica Veterum.*)

---

*) Über Joh. Wilh. Stucki (Stuckius) berichten: Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, welche bishero u. s. w. Leipzig und Halle, Verlegt's Joh. Heinr. Zedler 1744, und ferner: Allg. Helvet. Eydgen. Lexikon von Hans Jakob Leu (XVI. Teil), Zürich, Hans Ulrich Denzler 1760. Joh. Wilh. Stucki, ein berühmter theologischer und philologischer Schriftsteller, wurde am 21. Mai 1542 in (!) dem Kloster Tossen bei Zürich geboren. Er kam als Kind nach Basel zu seiner Schwester, genoss dort den ersten Unterricht und ging dann nach Zürich und später nach Lausanne. Nach dem Jahre 1557 wante er sich nach Strafsburg, wo er bei Hotomannus, (Franz Hofmann) dem berühmten Juristen, Commentator Cicero's und Satiriker (gegen Sixtus V.), studierte. Später ging Stucki nach Paris und fand dort in dem als Staatsmann zu hohen Ehren gelangten Philippe de Mornay, Seigneur du Plessis-Marly, einen Beschützer, der später, wie auch Hotomannus, als Opfer der grauenvollen Bartholomäusnacht, Frankreich verlassen musste. Nachdem Stucki eine Zeit lang in Tübingen auf der hohen Schule studiert hatte, kehrte er nach Paris zurück. Im Jahre 1561 begleitete er als Dolmetsch und Sekretär den Petrus Martyr zu dem in Poissy, dem Geburtsort Ludwigs des Heiligen, stattfindenden Religionsgespräche, welches Katharina von Medici veranlasst hatte. Stucki kehrte aber nicht mehr nach Paris zurück, sondern übernahm die

2. Fundamentum, sive ratio vera, quae docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad iustas diversarum vocum symphonias. Authore *Johanne Buchnero.*

3. Fundamentum (etc. wie unter 2).

4. Fundament und grüntliche anzeigung die do lertt ein jedes chorgesang zu rechter simphony bringen in allerley stimmen, durch *Johannem Buchner.*

Ehe ich mich zu dem Inhalte der hier in Betracht kommenden Manuskripte, der Art ihrer Entstehung, der von *C. Paesler* in seiner Ausgabe des Fundamentbuches von *Hans von Constanz* (Vierteljahrsschrift f. M. 1889, pag. 1 ff.) behaupteten Identität von *Hans von Constanz* mit *Johannes Buchner* wende, bringe ich die Abhandlung selbst unter Weglassung des von Paesler bereits gebotenen zum Abdruck. Es sei von vornherein bemerkt, dass im folgenden unter *MA* das oben unter 2), unter *MB* das unter 3), unter *MC* das unter 4) angegebene Manuskript zu verstehen ist.

Nihil effeceris plane sine cognitione valoris notarum et commoda applicatione. Proinde in primis cura, quid quaeque valeat nota, quo digito tangendae sint claves liquido cognoscas, quae tibi aliunde non

---

Stelle als Hofmeister der Söhne eines vornehmen Herrn. Später ging er in seine Heimatstadt zurück, blieb aber nicht lange dort, sondern reiste nach Italien, besuchte die Universität in Padua, ging darauf für länger als ein Jahr nach Venedig und liefs sich daselbst von einem gelehrten Rabbi im Syrischen und Chaldäischen unterweisen. 1568 wante er sich wieder nach Zürich, woselbst ihm die Stelle des alten Joh. Jak. Ammann, Professors der Logik, übertragen wurde. 1571 wurde er zum Professor der Theologie und zum Chorherrn des Stiftes zum grofsen Münster erwählt. Stucki blieb nun bis zu seinem Tode in Zürich; nur einmal noch unterbrach er diesen Aufenthalt: auf Verlangen des Rates der Stadt Bern wurde er nämlich im Jahre 1587 von Zürich dorthin abgeordnet, um dem Gespräche über die Lehren des streitbaren Samuel Huber, des bekannten Verteidigers Luthers, beizuwohnen. Am 3. September 1607 ist Stucki gestorben. Er hat eine grofse Reihe von Schriften hinterlassen, die in Reden und Abhandlungen historischen und theologischen Inhalts bestehen. Die genannte Abhandlung de Re Musica Veterum fehlte bis jetzt im Hauptverzeichnisse seiner Werke auf der Z. St. B., im Handschriftenkatalog ist sie enthalten. Ich habe bisher vergeblich privatim auf die umfangreiche, in lateinischer, griechischer und hebräischer Sprache abgefasste Abhandlung aufmerksam gemacht. Vielleicht hat diese Veröffentlichung nunmehr den Erfolg, dass sich ein mit den nötigen sprachlichen Kenntnissen ausgerüsteter Gelehrter daran macht, den Inhalt der gegen 200 Blätter umfassenden Schrift bekannt zu geben.

hinc petenda erunt. Deinde in promptu habeas vide concordantias, quarum sunt novem, quae possunt referri ad duo genera perfectarum et imperfectarum, quarum usum iustum certae regulae tradunt.

Concordantiae perfectae.	Unisonus	ut	f f
	Quinta		f $\bar{c}$
	Octava		f $\bar{f}$
	Duodecima		f $\overline{cc}$
	Quindecima		f $\overline{ff}$
Concordantiae imperfectae	Tertia	ut	f a
	Sexta		f $\bar{d}$
	Decima		f $\bar{a}$
	Tredecima		f $\overline{dd}$

Regula usus perfectarum concordantiarum.

Nulla ex concordantiis perfectis ascendendo et descendendo sine interventu alterius bis sumi debet.

Regula imperfectarum. Concordantiae imperfectae continuari possunt usque ad denarium numerum, sed tamen multum affert incunditatis crebra permutatio.

His cognitis, tria diligenter discenda veniunt, tactus, fracturae et finalia, de quibus ordine. Sed quia auditur nonnunquam choralis cantus in tenore, nonnunquam in bassum transfertur, interdum in discantum: triplex surgit ratio, quarum una quaeque suos habet tactus. Voco autem tactum, quod alioquin intervallum dicitur; id est distantiam duarum inter se proximarum notarum.

Nunc tradam tabulas tactuum, fracturarum et finalium, in discanto si procedat choralis, praemissis quibusdam communioribusque regulis.

Regula 1. Si concurrunt tenor ac discantus, aut distant in tertia, octava, decima ut quindecima concordantia, sumi possunt in basso eadem cum tenore ut tertia infra tenorem.

Ut	f f	f ut D.
	f a	
	f $\bar{f}$	
	f $\bar{a}$	
	f $\overline{ff}$	

Regula 2. Si cantus et tenor distant in quinta ut duodecima, in basso sumatur eadem cum tenore, ut tertia supra tenorem.

Ut	f $\bar{c}$	f ut a.
	f $\overline{cc}$	

Regula 3. Si distant inter se discantus et tenor in sexta ut in tredecima, in basso sumatur eadem cum discanto ut tertia infra.

Ut $\left\{ \begin{matrix} d\ b \\ \overline{} \\ d\ b \end{matrix} \right\}$ b ut g.

Regula 4. Si contingeret, tenorem et discantum distare in quarta (quod utique raro accidit), sumatur in basso tertia infra tenorem.

Ut : f b | D.

Regula 5. In primis curandum est, ut in initio choralis a tenore distet discantus ut in quinta, octava ut (vel) in duodecima: et si ascendat tenor, idem fiat in discanto.

Regula 6. Valde usitatum est et auditu iucundum, si tenor descendat discantus surgat in altum et vicissim.

Sequuntur tabulae tactuum procedente chorali in discanto per breves notas ascendendo.

Tabula I.

ad secund. ad tert. ad quart. ad quint.

In tertia.

vel

vel

Gradatim.

In quinta.

In sexta.

In octava.

In decima.

vel

Sequuntur tabulae tactuum procedente chorali in discanto per breves notas descendendo.

Tabula II.

In tertia.

vel

1)

In quinta.

vel

vel

1)

In sexta.

8

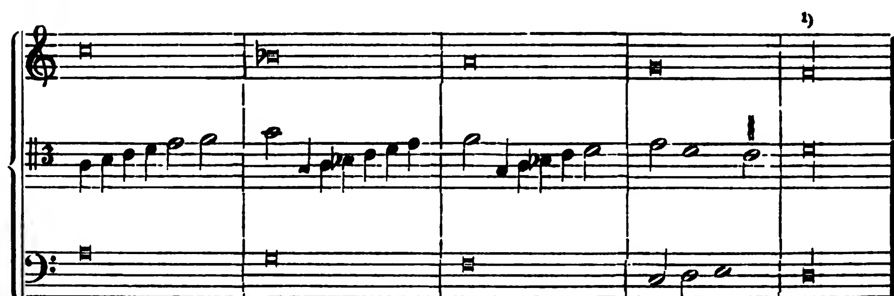
1)

In octava.

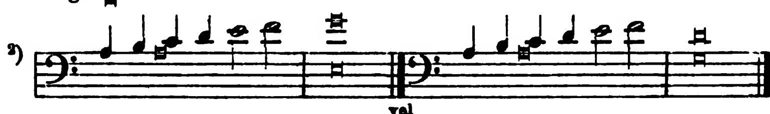
vel

1)





1) Die den Longae der Diskantstimme entsprechenden Buchstaben werden bald mit bald ohne Punkt geschrieben; also sowohl d wie ḋ, resp. D und Ḋ unter der Schluss-Longa.



Hos tactus diligenter vide memoriae infixeris, ut si ut descensus ut ascensus notarum postulet, in promptu quemque habeas cum suis adiectis vocibus. Nam singulos tactus per singulas ducere claves potes. Ac ne quid desit discenti, tradendae deinceps erunt tabulae notarum minimarum eodem ordine, quo superiores ob oculos positas esse videmus.

Sequuntur tabulae tactuum procedente chorali in discanto per minimas notas ascendendo.

Tabula III.*)

Tabula IV. Descensionis tabula.*)

---

*) Abgedruckt bei Paesler: Fundamentbuch. Anhang z. 2. Abschnitt: Tabula Discantus in ascensu (a) Tabula Discantus in descensu (b).

Sequuntur finalia.

Tabula V.

In tertia.

In quinta.

[1]) Im Orig. stehen 4 semiminimae.

In sexta.



In octava.





In decima.





Sequuntur redeuntes voces iuxta seriem notarum.

Tabula VI.*)

Tabula VII. Tabula tactuum chorale procedenti in basso ascendendo.**)

Tabula VIII. Tabula tactuum choralis procedentis in basso descendendo.***)

Sequuntur finalia. Tabula IX.†)



*) Abgedruckt bei Paesler. Anhang c.

**) Paesler Anhang g siehe unten.

***) Paesler Anhang h siehe unten.

†) Vergl. unten die Bemerkungen zu den Zusätzen zu Paesler's Tafeln g) und h).

In sexta.

In octava.

U S U T T E

3a infra Discantum.

3a infra Tenorem.

In decima.

N O R (?)

3a infra Tenorem.

Haec finalia commode per omnes claves duxeris in sua distantia. Sequuntur voces redeuntes iuxta notarum seriem.

Tabula X.*)

Fundamentum cantus choralis procedentis in tenore. Eadem erit huius sequentis tabulae ratio quae fuit superiorum, nisi quod descensus ut ascensus in eadem distantia cum discanto crebrior sit variatio. Ut si ascensus ut descensus ad secundam fiat in tertia cum discanto, alio atque alio modo fieri videmus, cuius rei exemplum in primo habes limite.

Tabula XI. Tabula tactuum choralis in tenore incedentis ascendendo.**)

Tabula XII. Tabula descensionis.***)

Tabula XIII.

Tabula clausularum.

Ascendendo.

In tertia.



In quinta.



*) Abgedruckt bei Paesler Anhang f.

**) Paesler Anhang d.

***) Paesler Anhang e.

In sexta.





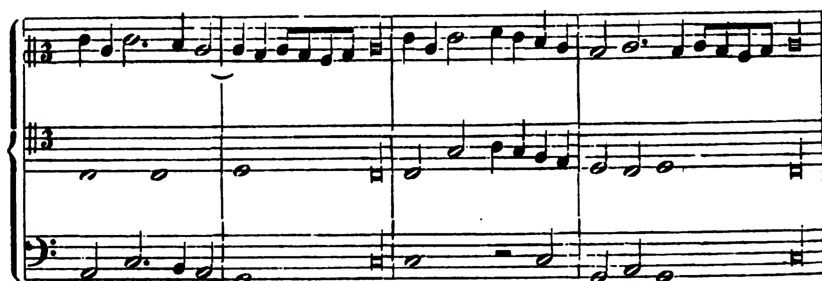
In octava.





In septima.

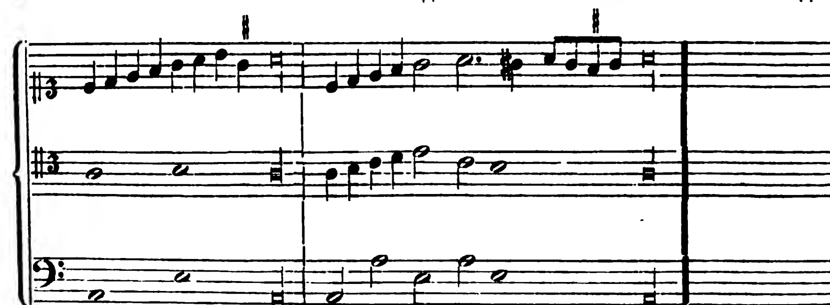




Tabula XIV. Tabula clausularum.

In tertia. Descendendo.





In quinta.





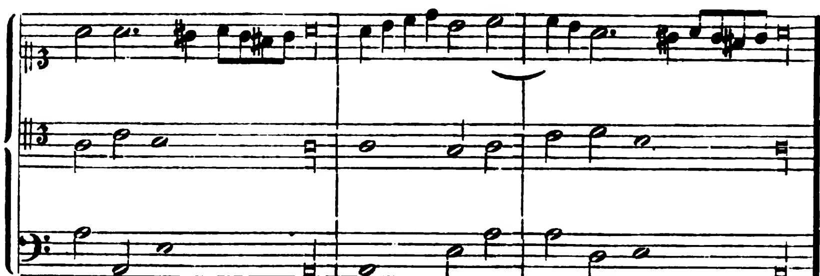
In sexta.





In octava.





In decima.





Sequuntur finalia.

Tabula XV.

In tertia. In quinta.



In sexta.



In octava.



Sequuntur redeuntes voces iuxta notarum seriem.

Tabula XVI.*)

Sequitur fugandi ratio.**)

*) Abgedruckt bei Paesler Anhang i.

**) Paesler Anhang k.

Vorstehende Abhandlung findet sich in zwei Exemplaren auf der Züricher Stadtbibliothek. *MA* enthält 38 gezählte Folioblätter, *MB* 32 ebensolche. Von *MC* ist nur die Übersetzung des Textes vorhanden, eine dritte Niederschrift der Tafeln und der Beispiele fehlt. *MA* und *MB* stimmen im wesentlichen überein; der theoretische Teil ist in beiden der gleiche, ganz unbedeutende Abweichungen abgerechnet, welche aber an dem Inhalt an sich nichts ändern. Auch ist die Art der Abkürzungen in den beiden Handschriften nicht die gleiche. Auf diese Dinge, welche ja für den Gegenstand selbst ohne Bedeutung sind, glaube ich mich hier nicht einlassen zu sollen. — Die Schrift ist in allen Manuskripten sauber und deutlich, doch war eine Vergleichung der Exemplare an manchen Stellen höchst erwünscht, da hie und da durch ungeschicktes Zusammenkleben der Blätter oder durch sehr enge Schrift die Entzifferung auf Schwierigkeiten stiefs. Die Blätter von *MB* sind ganz willkürlich in den Band eingeheftet; nachdem sie jetzt numeriert worden sind, reihen sie sich folgendermafsen auf: 20—31, 9—19, 1, 8, 32, 2—7. *MC* besteht aus einem Folioblatt, welches zwischen die Blätter 32 und 2 von *MB* hineingeklebt ist, einem darauf folgenden Blattabschnitt, auf welchem die Regeln zum Abschluss gebracht werden; aufser diesem gleichfalls eingeklebten Abschnitt sind noch zwei solche vorhanden, welche die weitere Übersetzung des kurzen Textes bieten. Der erste derselben ist eingeklebt vor dem ersten Blatte des deutschen Textes, der letzte lose in den Band eingelegt. Zwischen Blatt 38 von *MA* und Blatt 20 von *MB* befinden sich 4 kleinere Quartblätter mit Noten in Orgeltabulatur; numeriert sind sie mit 3, 8, 4, 7. Auf Blatt 3 unten steht: Parce Domine, auf Blatt 8: Aliud argentum et aureum non est mihi. Jo. Buchner; auf Blatt 4 unten: Sequitur laudate dominum onmes gentes.

Die Abhandlung ist bis jetzt die älteste bekannte Anweisung, „ein jedes chorgesang“ (wie der deutsche Titel lautet) „zu rechter simphony (zu) bringen in allerley stimmen,“ das älteste Lehrbuch der Kunst des Fundamentums, der Übertragung von Gesängen auf die Orgel. Sie hat nicht allein darum für die Musikwissenschaft Wert, lebhaftes Interesse erregt sie namentlich dadurch, dass sie für das dritte Kapitel des von C. Paesler in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft herausgegebene „Fundamentbuch“ des Magister Hans von Konstanz die von diesem oft wörtlich benutzte Quelle ist, Interesse endlich auch noch dadurch, dass ihr eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Orgelkompositionen folgt, welche als „Beispiele“

zu den voraufgegangenen theoretischen Auseinandersetzungen und Tafeln betrachtet werden sollen. Dass dieselben hier nicht gleichzeitig mit dieser Schrift erscheinen, bedingte eine Reihe von Gründen. Ich werde die Orgelstücke Buchner's, welche in höchst erwünschter Weise unsere Kenntnis von der Kunst des Meisters vervollständigen, demnächst folgen lassen. —

Gewinnen wir durch die vorliegende lateinische Abhandlung neues Material zur Frage nach der von Paesler behaupteten Identität des M. Hans und des Joh. Buchner? Diese Frage möchte ich zunächst zu behandeln und zu beantworten versuchen.

Schon Herr Julius Richter hat sich in M. f. M. 1889, 141 und 191 mit schwerwiegenden Bedenken gegen dieselbe erklärt. Auf diese Einwendungen Richter's muss ich des Zusammenhangs wegen hier näher eingehen. Richter hat mit Recht hervorgehoben, dass sich Paesler, indem er die Stellen, in welchen das Baseler Fundamentbuch sich auf Buchner beruft oder in der dritten Person von ihm spricht, als nicht von M. Hans, sondern von einem Interpolator geschrieben ansah, in erhebliche Schwierigkeiten verwickelte, die er nicht zu lösen vermochte. Der Interpolator, der ein gebildeter Mann gewesen sein muss — denn das Latein, das er schreibt, ist nicht schlechter als das des *M. Hans*, und ferner muss er als Verfasser dieser Einschiebsel den Stoff beherrscht haben — kann nun doch sicherlich nicht, da er ja die Arbeit nicht einfach kopierte, sondern selbständig daran mitarbeitete, absichtlich unterlassen haben, diese Zuthaten als nicht von *M. Hans*, sondern von einem Fremden herrührend zu bezeichnen, denn dann hätte er in der That, da durch nichts angedeutet wird, dass an den betreffenden drei Stellen ein Fremder, nicht mehr *M. Hans* spricht, dreimal den Unsinn niedergeschrieben: ich mache das, wie ich, die anerkannte Autorität, das mache. Ferner aber durfte der Mann, welchem von dem berühmten *Amerbach* oder dem „weit berühmten" *Magister Hans* nicht als einem Dutzendkopisten, sondern als einem durchaus berufenen die verantwortungsvolle Arbeit, ein wichtiges Werk zu kopieren, übertragen war, doch unmöglich wagen, beliebige eigene Zuthaten zu seiner Vorlage hinzuzufügen, da er doch, wenn auch nicht mehr von M. Hans, so doch möglicherweise von *Amerbach* hätte kontrolliert werden können. Abgesehen davon laufen ja aber auch die beiden Namen *M. H.* und *Joh. Buchner* zeitlich in andern Werken neben einander her. Paesler hält den Namen *M. H.* für den berühmtern, dem *Buchner* dann erst, gewissermaßen als Ehrentitel, von den Kon-

stanzern gegebenen, als er sich in weitem Umkreise bekannt gemacht habe. Es wäre nun ein für die Identität sprechender Umstand auch dann noch nicht gefunden, wenn man wirklich die Zeitgrenze zu fixieren vermöchte, an welcher *Joh. Buchner* mit komponieren aufhört, und *Mag. Hans* damit anfängt. So lange nicht klar und deutlich aufgefunden wird, dass man den berühmten in Konstanz ansässigen *Joh. Buchner* mit dem Ehrennamen *Magister Hans* gewissermafsen von „Amts wegen" benannte, so lange wird man nicht sagen dürfen, dass die beiden Namen eine und dieselbe Person bedeuten.

Dies liefs sich vor Auffindung der Züricher Handschriften gegen die angenommene Identität sagen. Diese sprechen nun sämtlich von *Joh. Buchner* als dem ausschliefslichen Verfasser. Sie sind zweifellos älter als das Basler Manuskript, resp. dessen drittes Kapitel. Wären sie es nicht und wäre die Baseler Handschrift ihre Vorlage, so könnte sich nicht in ihnen eine gröfsere Anzahl von Tafeln vorfinden; ferner hätte es doch kaum einen auch nur geringen praktischen Zweck, aus einer nicht allzu umfangreichen Schrift ein einziges Kapitel und dies noch dazu so, dass der Inhalt, der Zusammenhang Schaden litte, zu excerpieren; schliefslich ist nicht anzunehmen, dass ein zweiter dies Excerpt kopierte und ein dritter gar noch an eine Übersetzung der lückenhaften Arbeit ginge. Die Züricher Manuskripte sind also die älteren, und ihr Verfasser ist laut den drei Titeln *Joh. Buchner*. Das beweist nun noch nicht, dass der Komponist das als der unbekanntere *Joh. Buchner* geschriebene Werkchen als der berühmtere *M. Hans* nicht umgearbeitet haben könnte. Er kann ja selbst die Mangelhaftigkeit seiner Arbeit erkannt haben und selbst an die Verbreiterung und Vertiefung des Themas in dem im Eingange der Züricher Handschriften angedeuteten Sinne gegangen sein. Aber um zu beweisen, dass nun auch wirklich *Joh. Buchner* der Verfasser des Baseler Manuskriptes ist, müssen wir zweierlei besitzen: einmal die anerkannte Handschrift Buchner's und zweitens das Originalmanuskript des Baseler Fundamentbuches. Stimmen beide Handschriften überein, so ist wohl die Frage nach der Identität mit ja beantwortet. Ich führe dies alles nur an, um zu zeigen, wie viele wohl ungelöst bleibende Fragen hier auftauchen. Wie wir die Sache auch anfassen mögen, immer kommen wir wieder auf zwei Personen hinaus. Die Gegner Paesler's haben den Vorzug, positive Gründe für das Vorhandensein zweier ziemlich gleichzeitig lebender Berufsgenossen *M. Hans* und *Joh. Buchner* anführen zu können, während Paesler — eine Thatsache, welche dem hohen Wert seiner

Arbeit selbstverständlich nicht Eintracht thut, — die Identität der Träger beider Namen auf einer Hypothese basiert, welche mir, je länger ich mich mit der Frage beschäftige, den Eindruck einer vorgefassten, nicht auf Grund des Studiums des Buches gewonnenen Meinung macht.

Noch einmal muss ich auf die Stellen zurückkommen, für deren Abfassung Paesler einen Interpolator annimmt. Paesler ist dort stutzig geworden, weil von Joh. Buchner gesprochen, also die dritte Person gebraucht wird. Diese dritte Person hat durchaus nichts Auffälliges, sie findet sich auch in den Zürcher Manuskripten, welche doch unzweifelhaft nach einer Vorlage eines einzigen Verfassers geschrieben sind, wenn nicht, was an der Sache nichts ändert, *MA* selbst Vorlage für *MB* gewesen ist.*) Auch hier findet die Überleitung vom theoretischen zum praktischen Teil ähnlich wie in dem Basler Manuskript statt: sequuntur exempla varia ab eodem Buchnero composita. — Ferner sind nun die Stücke in *MA* und in *MB* bis auf eine gewisse kleine Anzahl, die in letzterem Manuskripte fehlt, die gleichen; das Basler Manuskript giebt in seinem praktischen Teile ganz andere Kompositionen, welche ihr Verfasser, *J. Buchner*, ursprünglich wohl selbständig herauszugeben gedacht hatte. Wünschte nun Amerbach von dem, wie Paesler meint, mit *M. H.* identischen *Buchner* eine Abschrift von dessen „Fundamentbuch," aus welchem Grunde hätte Buchner die ursprünglich auf den (jetzigen dritten) Teil der Schrift folgenden Kompositionen eruieren und durch neue, doch nicht unmittelbar mit dem behandelten Thema zusammenhängende Kompositionen ersetzen sollen, da es doch Amerbach ganz gewiss darauf ankommen musste, das Werk in seiner Originalgestalt zu besitzen? Was das Eruieren der in den Züricher Handschriften als exempla bezeichneten Orgelsätze anbelangt, so wende man nicht ein: dies rühre nicht von Buchner her, die Abschrift sei überhaupt erst nach dem Tode des Autors gemacht worden. Wohl wird uns durch die Jahreszahl 1551, welche von Amerbach's Hand auf das Basler Manuskript gesetzt worden ist, und durch die Bezeichnung des Buches als eines von *M. H.* seinen Kindern hinterlassenen die Möglichkeit gegeben, ungefähr die Zeit vom Ableben des *M. H.* zu bestimmen, wir

*) Nachdem ich die Orgelstücke nunmehr gleichfalls sämtlich übertragen und mich ganz in die Schrift M A „eingelebt" habe, bin ich zu dem Resultat gekommen, dass wir in dieser Handschrift thatsächlich das Original Buchner's besitzen. Ich werde jedoch noch weitere Nachforschungen in der Sache anstellen und darauf bei Herausgabe der Orgelstücke zu sprechen kommen.

erhalten aber dadurch kein Moment, das uns zwingen könnte, die Abfassungszeit der Abschrift später als den Tod des Mannes anzusetzen.

Aus der Futurform im Satze: quae (cognitio valoris notarum et commoda applicatio) tibi aliunde non hinc petenda erunt darf man selbstverständlich nicht etwa auf die Absicht Buchner's, selbst ein in diesem Sinne sein „Fundament" ergänzendes Werk zu schreiben, schliefsen; noch weniger kann man darin eine Art von Vertröstung an den Leser erkennen wollen: er werde das schon einmal erfahren, wenn der Autor B. selbst sich einmal darüber geäufsert habe. Trotzdem ist es nicht unmöglich, dass Buchner selbst, wenn auch vielleicht erst nach einer Reihe von Jahren daran gedacht hat, die Arbeit in der angegebenen Weise weiterzuführen. Was ihn an der Ausführung dieses Planes gehindert haben könne, entzieht sich natürlich unserer Kenntnis; ebensowenig sind wir im stande zu entscheiden, ob *M. H.* für die Ergänzung der Arbeit autorisiert war oder nicht. Dass das Baseler Manuskript eine Erweiterung der Züricherischen ist, liegt klar auf der Hand. Das Wort „Fundamentum" bedeutet nach dem deutschen Titel: „ein jedes chorgesang zu rechter simphony bringen in allerley stimmen." Zu diesem Titel passt der Inhalt der Baseler Handschrift nicht, das Wort „Fundamentum" findet sich in ihr erst dort, wo es thatsächlich hingehört, nämlich in der Überschrift des dritten Kapitels, für welches *M. H.* die Arbeit Buchner's oft ganz wörtlich benutzt. Sodann erkennen wir leicht, dass dasjenige, was Buchner von dem Schüler zu wissen verlangt, ehe er sich an die Kunst des Fundamentierens mache: „erstlich so würstu hir nichts aufsrichten, du wüssest den zuvor, was ein jedes Ton giltt, und sige dir dan zuvor die rechte application bekannt, darumb lug vest, das du fast woll wüssest, was ein jede notte geltt, darnach mit welchem finger du sy schlahen sollest, welches du anderswo und nicht hie lernen kannst," wir erkennen leicht, dass das, was hier als notwendige Voraussetzung betont wird, den Inhalt von Capp. I und II der Baseler Handschrift ausmacht.

Auffällig ist der Umstand, dass *M. H.* den Buchner nicht ausdrücklich als Quelle für das dritte Kapitel seiner Schrift nennt; er giebt ihn zwar als Verfasser der Tafeln an, die er jedoch nicht vollständig mitteilt; aber zu sagen, wieviel er wörtlich aus der Vorlage genommen, dass er die ganze Anordnung, den Lehrgang seiner Schrift Buchner verdanke, unterlässt er. Wie ist diese auffallende Thatsache zu erklären? Wollte jemand sagen: „wenn nicht einmal Amerbach bei all

seinen weitgehenden Verbindungen die ältere Abhandlung kannte, diese also wohl nur einen ganz kleinen und örtlich beschränkten Leserkreis (so weit hier von einem solchen die Rede sein kann) gehabt haben kann, so mag es bei einem vielleicht ehrgeizigen Manne, der M. Hans ja immerhin gewesen sein kann, nicht auffallen, dass er den Namen der, wie er meinte, unbekannten Quelle verschwieg, um den eignen Ruhm nicht zu schmälern," so müsste man erwidern: das nicht einmal kann man sagen, denn als Verfasser der wichtigen Tafeln nennt M. H. den Buchner, und aufserdem beruft er sich auf ihn, wie man sich auf eine anerkannte Autorität beruft. Zudem kann man aber auch durchaus nicht mit Berechtigung von einem geringen Bekanntsein des älteren Werkes sprechen, das verbietet, wenn nicht der Name Buchner, so doch das Vorhandensein der zwei gleichlautenden Manuskripte und ihrer deutschen Übertragung.

Man kann sich in mancherlei Vermutungen darüber ergehen, warum M. H. den Buchner nicht ausdrücklich noch als ersten Bearbeiter des dritten Kapitels seines Buches namhaft machte, positives ist darüber nicht zu sagen. Ich will versuchen, am Schlusse dieser Auseinandersetzungen, ehe von dem Verhältnis der Züricher zu dem Baseler Manuskripte die Rede sein wird, eine Erklärung des auffallenden Umstandes zu geben, welche wie ich glaube wenigstens einige Wahrscheinlichkeit für sich hat. Die Frage liegt nunmehr so: wir besitzen eine lateinische Abhandlung von *Joh. Buchner* und eine lateinische Abhandlung des Organisten *M. Hans*, welch letztere auf Bestellung des Baseler Professors Amerbach angefertigt wurde. In dieser letztern Schrift erfolgen Hinweise auf den Verfasser des ältern, zuerst genannten Traktates, welcher seinerseits in der jüngeren Schrift mehrfach wörtlich abgeschrieben erscheint, während an anderen Stellen nur die Haupt- und Schlagwörter (um so zu sprechen) benutzt sind. Die Abhandlung des M. H. ist von einer Hand kopiert worden, sprachliche Eigentümlichkeiten gegenüber der Gesamtschrift können an den Stellen dieser Schrift, in welchen eine Berufung auf Buchner stattfindet, nicht konstatiert werden; dem Amerbach konnte nur daran liegen, das Werk, wie es vom Verfasser niedergeschrieben war, zu besitzen, die anzufertigende Kopie konnte jederzeit von Amerbach mit der Vorlage verglichen werden. Die letzten Anführungen geben Gründe genug ab für die Annahme, dass die Baseler Kopie getreu der Vorlage, also dem Originale des M. H. entsprochen hat. Aus dem Umstand sodann, dass die uns erhaltene Kopie des von M. H.

geschriebenen Fundamentbuches mit dem Original identisch sein muss, und darin Hinweisungen auf die anerkannte Autorität des Joh. Buchner erfolgen, ergiebt sich, dass M. Hans und Buchner unmöglich ein und dieselbe Person sein können. So wie die Sachen liegen, können wir nicht anders, als in M. H. und Buchner zwei in Konstanz gleichzeitig lebende Organisten sehen, von denen Buchner, wenn er auch vielleicht nicht der ältere war, doch vor M. H. starb.

Demnach stellt sich nun die Entstehungsgeschichte des Basler Fundamentbuches anders als bisher angenommen dar. Die kurze Abhandlung Buchner's hatte sich als brauchbar erwiesen; wir wissen, dass der Meister hohen Ruhm genoss; was Wunder, dass der oder jener seiner Schüler wünschen mochte, den Lehrgang des gefeierten Organisten schwarz auf weifs zu besitzen? So entstanden jene drei Zürcher Handschriften, welche der Zufall an einen Ort zusammenführte. Die Lehrmethode Buchner's eignete sich M. Hans an: er machte das ältere Werk zum Grundstock eines neuen, für dessen ersten und zweiten Teil er die in der Arbeit Buchner's vorgefundene Richtschnur benutzte. Es ist bekannt, dass Amerbach mit M. H. in Verkehr stand; er mag durch diesen von der Abfassung seines „Fundamentbuches" gehört und eine Abschrift davon gewünscht haben. Diese liefs der Freund nun für den Baseler Gelehrten im Jahre 1551 anfertigen; wenn M. Hans die exempla, welche in der Arbeit Buchner's auf die Tafeln, welche M. H. beibehielt, folgten, fortliefs und an ihre Stelle beliebige Kompositionen des Buchner, welche dieser zu gunsten seiner Kinder wohl kurz vor seinem Tode in einem besondern Bande vereinigt hatte, setzte, so geschah dies wohl in der Meinung, dass das Werk, wenn es nicht nur die Tafeln, auch noch die als zweiten Teil des Buchnerschen „Fundamentum" zu betrachtenden Orgelstücke enthielte, nicht mehr unter des M. H. Namen ausgegeben werden könne. Amerbach hielt den M. H. für den alleinigen Verfasser des theoretischen Teils der theoretisch-praktischen Orgelschule. Hierbei kann nun allerdings auffallen, dass Amerbach, von dessen Anteilnahme an den musikalischen Bestrebungen seiner Zeit wir genügende Kunde haben, von dem Buchner'schen Manuskripte, das ja in mehreren Händen war, nichts wusste. Allein wir erfahren wohl aus dem von Paesler (pag. 7) citierten Briefe des Hans Kotter von einer Verbindung Amerbachs mit M. H., nicht aber von einer solchen mit Buchner, und aufserdem kennen wir die Abfassungszeit der Züricher Manuskripte nicht: es ist ja nicht undenkbar, dass Buchner diese seine Unterrichts-Methode erst in späterem Alter, vielleicht sogar erst kurz vor

seinem Tode, so wie sie vorliegt aufschrieb, sie dann seinem — was M. H. vielleicht war — Amtsnachfolger hinterliefs, diesem aber nicht davon Mitteilung machte, dass die Arbeit schon einige Male kopiert worden sei. Nehmen wir dies an, so kann man sich auch ohne Mühe erklären, warum Buchner nicht noch ausdrücklich als Quelle für das dritte Kapitel von M. Hans genannt wurde. Dieser hielt sein Exemplar des Fundamentum für das einzig vorhandene, sah ganz mit Recht in den Tafeln das wichtigste der ganzen Arbeit, und als ihren Verfasser nannte er nach Recht und Billigkeit den Joh. Buchner.

Nach allem erscheint es angezeigt, das Verhältnis der Züricher Handschriften zum Baseler Fundamentbuch zu bestimmen, Buchner's Verdienste an diesem, wenn auch nur mit kurzen Worten festzustellen.

Ich citiere im folgenden der Einfachheit halber den Paesler'schen Neudruck.

M. Hans hat sich bereits im Eingange seiner Schrift (P. pag. 19) an der Stelle, wo er von den dreifachen Anforderungen, welche an die Kunst des Organisten gestellt werden müssen, auf Buchner's Arbeit bezogen; er entnimmt für das „tertium artis caput," resp. dessen summarische Inhaltsangabe die Hauptworte dem Titel unsrer Handschriften. Die Definition des „Fundamentum" wiederholt er dann im Anfang des Abschnitts : de tertio capite und zählt hier, wie Buchner, die Vorbedingungen zur Erlernung des Gegenstandes auf, allerdings in einer — der gröfseren Ausdehnung seiner Arbeit entsprechenden — umfassenderen und genauer präzisierten Weise. (P. pag. 37.) Danach geht Buchner gleich dazu über, von den „concordantiae" und ihrer zweifachen Art zu sprechen, ohne vorher eine einfache Angabe der Intervalle ohne Rücksicht auf Kon- oder Dissonanz geboten zu haben, wie das die spätere Handschrift in durchaus richtiger Erkenntnis der Mangelhaftigkeit der Vorlage thut. Buchner's Anordnung, bei welcher jede Erklärung der Konkordanz, der Ursache ihrer Einteilung in „vollkommene" und „unvollkommene" fehlt, ist auffallend dürftig. Zu begreifen ist dieser Mangel nur, wenn wir annehmen, dass Buchner die Niederschrift nur für solche Schüler gemacht hat, welche bereits längere Zeit seinen Unterricht genossen hatten und mit dem Sinne dieser und ähnlicher termini technici durchaus vertraut waren. Für solche erscheint dann allerdings die Anführung der blofsen Thatsachen völlig genügend.

Schon nach dem Einleitungsteil — ein Blick auf das folgende bestätigt das Urteil immer mehr — sind wir berechtigt, in den Züricher

Handschriften eine Art von nicht sonderlich geschickt angelegtem Compendium zu sehen, welches die Hauptbegriffe (ohne jedoch dieselben zu erklären,) und die Hauptregeln enthält, welches aber die Vertrautheit der Schüler mit denselben unbedingt schon voraussetzt. Denn die ganze Fassung ist eine derartig kurze, dass ein Schüler, welcher neu an den Gegenstand heran tritt, aus ihr unmöglich eine erschöpfend klare Vorstellung von der behandelten Materie gewinnen kann.

Hier zu Anfang liegt denn auch schon der scharfe Gegensatz zwischen den Züricher Manuskripten und dem Basler Buche ausgesprochen: dieses geht, wenngleich es sich an den Lehrgang als solchen ziemlich enge anschliefst, doch viel systematischer vor, es vergisst keine Erklärung und eilt nie flüchtig auch über das an sich geringfügige hinweg. So betont M. H. z. B. ausdrücklich, dass jede regelmäfsige Übertragung eines Gesanges sich auf die in seiner Tabelle (P. pag. 41) angegebenen Intervalle zu stützen habe, während Buchner keine derartige Anweisung giebt, andrerseits aber die Intervalle an sich ebenso unvollständig behandelt wie M. H., aber darin noch hinter diesem zurücksteht, dass er über die Quarte zu Anfang gar nichts sagt und doch später mit ihr als einem vorsichtig zu behandelnden Intervalle rechnet.

Was Buchner's Regel über das Quinten- und Oktavenverbot anbelangt, so erscheint sie als genügend in dem oben angeführten Sinne; genügend auch insofern, als man sagen darf, es könne nach voraufgegangener Tabelle ja nur von Parallelen in denselben Stimmen die Rede sein. Doch ist der von M. H. geschriebene Zusatz in eisdem vocibus voll berechtigt, da es sich ja bei dem Fundamentum nicht um den Endzweck, blofs zweistimmige Sätze zu schreiben, sondern allgemein um die regelrechte Niederschrift mehrstimmiger Orgelstücke handelt. So sind denn auch die Beispiele des Basler Manuskriptes durchaus nicht überflüssig. Der beste Beweis dafür ist ja, dass Übertretungen des Quinten- und Oktavenverbotes nicht nur in den Züricher Handschriften, sondern ebenso in dem Baseler Fundamentbuche sich finden. Im Wortlaute weichen die beiden Regeln durchaus von einander ab. Nicht so die folgenden regula imperfectarum und (P. pag. 41) regula secunda, wo die Vorlage fast wörtlich von M. H. benutzt ist. Aus continuari wurde continuo sequi. Hierbei eine Bemerkung: ich kann mich selbstverständlich nicht damit befassen, jeden übereinstimmenden oder ähnlichen Ausdruck zu notieren. Hinweise genügen vollkommen; die Übereinstimmung ist

ja oft so evident, dass sie jedem auffallen muss, der die beiden Schriften auch nur einmal flüchtig überliest.

Die bei Paesler unter der Überschrift: de ratione inveniendi Bassum abgedruckten Regeln sind fast wörtlich Buchner entnommen. Der von P. mit Recht gerügte Ausdruck unisono distare steht in den Züricher Manuskripten nicht; hier heifst es genauer von zwei Stimmen, welche im Einklang zusammentreffen: concurrere. In der deutschen Übersetzung ist das Bild beibehalten: wan der tenor und discant zusammen laufen. Paesler hat schon darauf aufmerksam gemacht, dass die korrespondierende Regel des Baseler Buches nicht erschöpfend ist. Noch weniger sind es hier und in den folgenden Regeln die Angaben der Züricher Handschriften.

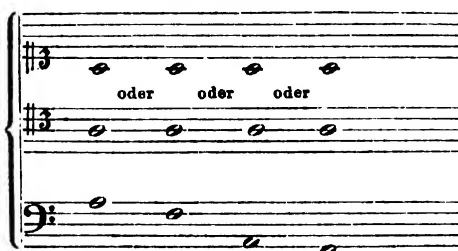
Der Kürze wegen wähle ich für das Folgende einige Beispiele.

Zu Regel 1.

Buchner:



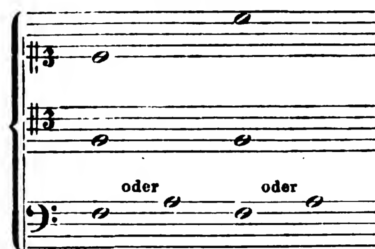
M. Hans:



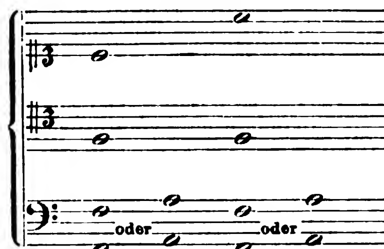
Buchner hat das erste Beispiel nicht in dieser Form; er giebt an: f f | f ut D. Dies Beispiel konnte M. H. natürlich nicht gebrauchen, da er bei der Versetzung des Basses in die tiefere Oktave, in das D der grofsen Oktave gekommen wäre, die Orgel aber in der Tiefe durch F begrenzt war.

Zu Regel 2. In demselben Sinne ist auch die 2. Regel Buchner's von M. H. erweitert worden.

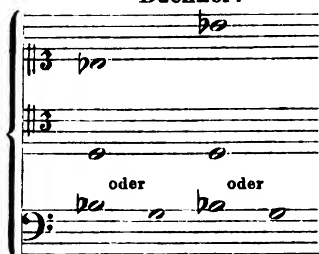
Buchner:

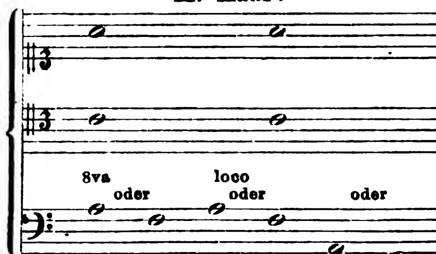


M. Hans:

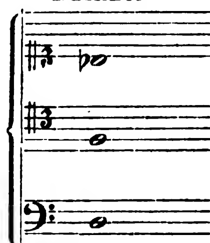


Zu Regel 3.





Zu Regel 4.





Für die Regeln 5 und 6 fehlen bei Buchner die Beispiele, welche bei 5 um so notwendiger erscheinen, als der Schlusssatz: et si ascendat tenor, idem fiat in discanto immerhin in diesem Zusammenhange unklar erscheinen kann. Die sechste Regel entnimmt M. Hans wörtlich dem Buchner.

Zu den Tafeln und ihrer Übertragung sei noch das folgende bemerkt. Wesentliche Unterschiede zwischen den Züricher und den Baseler Tafeln sind nur an einigen Stellen, welche namhaft gemacht werden müssen, zu finden. Alle kleinen und für die Sache belanglosen Unterschiede, wie das hie und da zu bemerkende Fehlen eines Verzierungszeichens, führe ich nicht besonders an, sondern begnüge mich mit diesem Hinweise.

Ich beginne mit den von Paesler mit a und b bezeichneten Tabellen, welche also mit den hier tabula III und tab. IV genannten korrespondieren. *a* hat am Schlusse des Beispiels in tertia ad secundam eine semibrevis, III hat eine longa. Ebenso in den Beispielen in quinta und in sexta ad secundam; im Beispiel in octava ad sec. stimmt der Schluss überein, in decima bei Paesler wiederum ♦, III hat ⧆ wie oben. Bei *a* fehlt das in ad sec. in tertia klein

hineingeschriebene $\bar{e}$ von MA und MB. In: in octava ad sec. hat a die minima c im discantus mit den 4 fusae: d e e d verbunden, in III steht c mit dem Punct. addit. und 4 folgenden Semifusae. In *b* steht nicht wie in IV in der 1. Zeile bei den clausulae die minima mit den fusae verbunden. In der tabula tact. chor. in ten. inced. ascendendo. (Paesler d) Zeile 1 ad quartam: Paesler hat e als minima mit dem Punct. additionis, d und c als fusae, c als semiminima und e d c d als semifusae. MB hat in der Diskantstimme die minima e mit dem Punct. addit., die folgenden d e c (!) als semiminimae (Ma hat richtigerweise nur

resp. runde Formen s. u. pag. 106.

und die folgenden e d c d als fusae. Ich führe dies Beispiel ausführlich an, um dabei eine andere Sache zur Sprache zu bringen und womöglich gleich zu erledigen. Ich habe im ersten Teile der Darstellung davon gesprochen, dass vielleicht MA für MB die Vorlage gewesen ist. Hier ist ein Grund, der mich zu dieser Annahme hindrängte. In MA ist nämlich in dem oben abgedruckten Beispiel das erste c beim Niederschreiben verunglückt, so dafs ein dicker Strich von ihm schräg nach links oben über die e Linie hinaus bis fast zur Mitte des vierten Zwischenraumes ausgeht. Halte ich dies mit folgendem Falle zusammen, wo MA

resp. runde Formen s. u. pag. 100 u. 106.

hat, während MB für den etwas dick geratenen Verlängerungspunkt nach der semibrevis c eine neue Note d setzt, so scheint mir die Annahme der Begründung nicht zu entbehren, MB sei als Kopie nach MA gefertigt worden.

Sodann sind noch die bei Paesler mit g und h bezeichneten Tafeln zu erwähnen. Sie stimmen überein bis auf:

1. Die folgenden in beiden Züricher Manuskripten befindlichen unter die Notation geschriebenen Zusätze. Siehe die umstehende Tabelle.

Diese Bemerkungen, welche sich in beiden Handschriften finden, beziehen sich auf das Verhältnis der jedesmaligen ersten Bassnote zu einer der Oberstimmen. Dabei aber ist zu bemerken, dass gar keine Rücksicht auf die Lage der einzelnen Stimmen in den verschiedenen Oktaven genommen worden ist, die Verhältnisse vielmehr sämtlich auf eine einzige beliebige Oktave reduziert worden sind, womit die Intervallangabe des Anfanges teilweise ganz illusorisch wird.

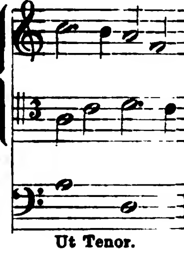
2. einzelne Mordentzeichen, welche bei Paesler fehlen.

(Paesler g.)

Ad Secundam	Ad Tertiam		Ad Quartam		Ad Quintam	
Bassus ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.
Intertia supra Ten.	Ut Tenor	Ut Tenor	3a supra Ten.	Ut Tenor	3a supra Ten.	Ut Tenor	3a supra Ten.
Bassus ut Discant.	3a infra Disc.	Ut Disc.	3a infra Disc.	Ut Discant	3a infra Disc.	Ut Discant.	3a infra Disc.
Bassus ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.
Bassus ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.

(Paesler h.)

Ad Secundam	Ad Tertiam		Ad Quartam		Ad Quintam	
Bassus ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	3a infra Ten.	Ut Tenor
Ut Tenor	3a supra Ten.	Ut Tenor	3a supra Ten.	Ut Tenor	3a supra Ten.	Ut Tenor	3a supra Ten.
Bassus 3a infra Disc.	Ut Discant.	Ut Discant.	3a infra Disc.	Ut Discant.	3a infra Disc.	3a infra Disc.	Ut Discant.
3a infra Ten.	Ut Tenor	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	3a infra Ten.	3a infra Ten.
3a infra Ten.	Ut Tenor	Ut Tenor	3a infra Ten.	Ut Tenor	3a infra Ten.	3a infra Ten.	Ut Tenor

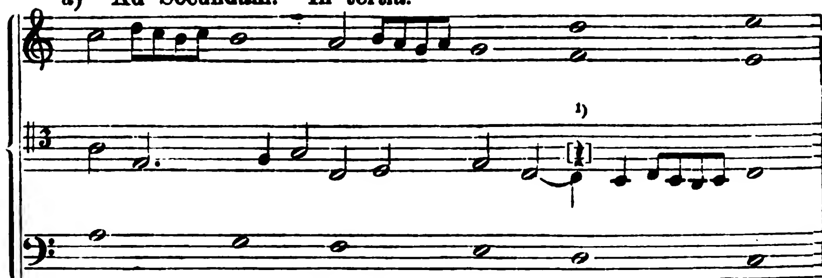


Ut Tenor.

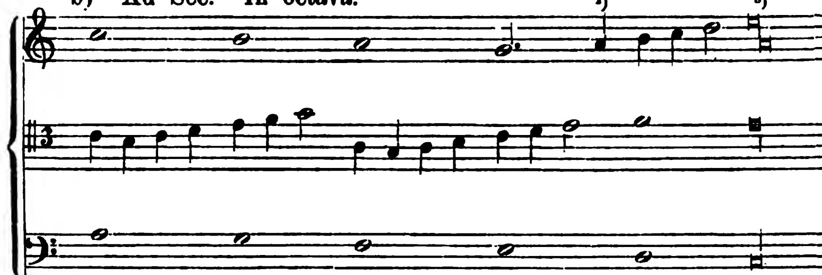
3. folgende Takte:*)

Descendendo.

a) Ad Secundam. In tertia.



b) Ad Sec. In octava.



Bass und Tenor hat M. H. von diesem Beispiel beibehalten, sein neuer Diskant hatte dann die unschönen Oktaven im Anfang zur Folge.

Zu Paeslers Tafel a ist noch zu bemerken, dass ihr Beispiel in octava ad secundam nicht völlig mit der Züricher Handschrift übereinstimmt, der Anfang des Discantus lautet hier in der Übertragung: [notation] etc.

Auffallend ist die Schreibweise in der Tafel VI (Paesler c) Tenor: ed f gaf ga gfedec f e fede fa gf etc.

Paesler giebt die letzte als halbe Pause wieder, während er im voraufgehenden Takt keine Pause hat, sondern das f bindet. Man vergl. dazu die vorvorige Seite unter 2).

---

*) Im 1. Beispiel in quinta ad sec. ascendendo steht am Schluss die longa b resp. h.

1) Dieselbe scheinbare Pause in vielen folgenden Fällen, wo Bindung zum guten Takteil erfolgt.

2) MB hat die Stelle falsch.

3) MB hat [notation]

Ebenda Beispiel In re Takt 6 und 7 in MA:



Ebenda In sol per b. Tenor Takt 6: etc.

Während M. H. diesen rhythmisch wirksamen Gang, wenn man den Ausdruck gelten lassen will, zusammenzog, liefs er ihn sonderbarerweise im folgenden Takt unbedenklich stehen!

Ebenda In sol per h. Takt 7 das umgekehrte von dem der Fall, was oben zu bemerken. Tenor: etc.
Statt des gebundenen h hat Paesler eine Viertel-Pause.

Ebenda In fa (b̄) Takt 5 im Bass Im Takt 8 hat der Bass nur die bei Paesler beigedruckten Schritte.

Zu Tafel X (Paesler f)

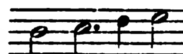
Im Beispiel In sol per h (g) Tenor Takt 5 Am Schlusse sind in den Züricher Manuskripten die Noten des Diskant und Tenor vertauscht.

Beispiel In la per h (A) vorletzter Takt



Zu Tafel XI Diskant Takt 1 ad quartam in tertia: die von der bei Paesler gegebenen Fassung abweichende ist schon oben mitgeteilt worden.

Ebenda ad Quartam in octava: Das Original ist ähnlich verstümmelt, wie oben, auch hier folgt dann die ursprüngliche Fassung in einem spätern Takte unverkürzt: Discantus etc.

Tabula descensionis ad tertiam in quinta: Disc. 

Ebenda ad quartam:



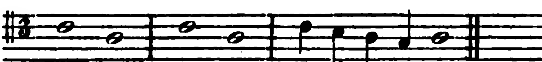
Ad quintam.



Ebenda ad tertiam in octava ein Takt mehr:



In dieser Form findet sich das Beispiel auch in MB; nur fehlt hier der Tenor für den letzten Takt (des Gesamtbeispiels ad secundam) die Diskantstimme ist ganz klein hineingeschrieben; der bei Paesler fehlende Takt passt nach der ganzen Anordnung der Tabellen offenbar durchaus nicht hierher.

Ebenda in decima ad tertiam Tenor: 

In redeuntes voces etc. (Paesler f.)

Beispiel in sol per h Diskant Takt 3: das h nicht nach Takt 4 gebunden; auch hier wiederum eine Pause, vergl. oben.

Ebenda in mi Bass Takt 2 hat ȧ.

Ebenda in sol per b. Bass Takt 2

Ebenda in re (P $\dot{\bar{d}}$) im Bass Takt 3

Die fugandi ratio stimmt im wesentlichen mit Paesler's tabula fugandi artem complectens überein. Kleine Abweichungen von Paesler's Tafel K 2. sind folgende.

2. Beispiel ad tertiam:



Folgendes Beispiel Bass: etc.

Beispiel 1 ad quartam Tenor: etc.

Beispiel 1 ad quintam Discantus: etc.

In der Notierung des Discantus finden wir folgende Notenzeichen, welche in den betreffenden Überschriften mit ihren Namen genannt werden:

in MA: brevis (Formen der deutschen Choralnote*)
minima

in MB: brevis ◆, ◆̇ (~)**)
minima ◆̇

Wir sehen nun leicht, dass wir, wenn wir von dem als *minima* genannten Zeichen ◆̇ unter Zuhilfenahme der Fahnenstriche an die

*) Da die Druckerei die deutsche Choralnote, auch Fliegen-, Nagel- oder Hufeisenschrift genannt (siehe Beispiele in Ambros Musikgesch. 2, 170. 502) nicht besitzt, so müssen obige erklärende Worte die Notenschrift ersetzen.

**) Das eingeklammerte Zeichen ist nicht genau dasjenige der Handschrift, welches den aufwärts gehenden Strich am Ende weiter oben hinauf nach links geschwungen hat.

Verkleinerung der Notenwerte gehen, nicht zu dem von Buchner thatsächlich (für die semifusa) gebrauchten Zeichen [note] gelangen.

Denn es würde sich als semiminima: [note]
als fusa: [note]
als semifusa: [note] } darstellen.

Ferner aber finden wir in der Diskantstimme kein anderes als das Zeichen [note]*), das sich für eine *semibrevis* lesen liefse. Mit den Zeichen ◆ u. s. w. und [note] korrespondieren in den andern Stimmen · resp. | · Wenn der Punkt doppelt gebraucht wird und sowohl eine *brevis* als eine *longa* vertreten kann, so ist dabei wegen der Ausnahmestellung der *longa* als hauptsächliehste Schlussnote nichts, was hier an irgend einer Stelle Unklarheit in der Lösung verursachen könnte. (In den Orgelstücken korrespondiert übrigens mit der *longa* im Diskant in den andern Stimmen das Zeichen 𝄐.) Anders ist es in Bezug auf eine etwaige doppelte Verwendung eines einzigen Zeichens als *minima* und *semibrevis*. Eine solche ist undenkbar und hat auch nirgendwo statt. So muss man also annehmen, dass ein Irrtum des Abschreibers in der Nennung des Zeichens vorliegt, oder dass Buchner selbst die kleine Verwirrung anrichtete, indem er wie es H. Kotter auch gethan hat, sein früheres Notierungssystem zu Gunsten eines jüngeren aufzugeben strebte.

Zu den 2 . 3 genannten Zeichen für die *brevis* ist noch zu bemerken, dass die nicht eingeklammerten*) Noten nicht ohne weiteres neben einander hergehen. (MA hat nur die runden, MB die eckigen Figuren.) In beiden Handschriften stehen die nicht punktierten Breves beim stufenweisen Aufsteigen, die punktierten dagegen beim stufenweisen Fallen des Discantus.

Hierzu kommt noch das Zeichen 𝆖,**) das nach der Überschrift eine Brevis bedeuten soll. Aus den korrespondierenden Notenbuchstaben der untern Stimmen ergiebt sich dies nur an folgenden Stellen:

In unserer ersten Tabelle hat der Bass in der ersten Zeile nach einander ȧ h | ȧ ċ | ȧ D | (MB), wo in jedem Takte ◆ und 𝆖 den beiden Bassnoten entsprechen. Sodann heifst es im Beispiel in sexta:

e d e f d g

e f g a f b

*) Mein Manuskript enthielt die Noten an Stelle der auf der vorigen Seite eingeklammerten Worte „Formen der deutschen Choralnote“.

**) Vgl. Anm. auf S. 106.

Ebenso in quinta ad quintam: Tenor 

Dies sind neben zwei oder drei andern die einzigen Fälle; in allen übrigen stehen die die Unterstimmen bezeichnenden Buchstaben ohne Angabe des Wertes. Das erste Beispiel in quinta (in MA) hat scheinbar eine Semibrevis am Schlusse: die Figur ist aber nur, wie es bei dem sehr beschränkten Raume leicht erklärlich ist, verunglückt. MB hat hier ⁓. Der leichteren Übersicht wegen habe ich mehr Taktstriche gezogen, als die Handschriften enthalten. Das Prinzip, nach welchem die Schreiber derselben Taktstriche zogen oder nicht zogen, kann man mühelos erkennen: wo die Seiten Raum genug bieten, verwenden sie ziemlich breite Zwischenräume; wo enges Schreiben nötig wurde und damit die Gefahr der Unübersichtlichkeit erwuchs, zogen sie Taktstriche. Weiteres über die Tabulaturschrift in den Manuskripten zu sagen, erscheint nach Paesler's zusammenfassender Darstellung des Gegenstandes an dieser Stelle unnötig.

Wir dürfen den Wert der betrachteten Abhandlung nicht gering anschlagen. Zwar ergiebt sich bei einer Vergleichung der Züricher Handschriften mit dem Baseler Fundamentbuch ein recht erhebliches Übergewicht dieses letztern Werkes über die ersteren Manuskripte. Die wörtlichen Ausführungen sind hier zusammenhängend, in systematischer Entwickelung aufgebaut, in den Züricher Handschriften ist Vieles, das Meiste ohne weitere Erklärung nicht verständlich. Giebt uns somit das Buchnersche Manuskript so, wie es vorliegt, einen genügenden Überblick über die Methode, nach welcher der Meister das „Fundamentum" lehrte, so genügte doch die Abhandlung selbst durchaus nicht, einen Laien in die Geheimnisse der Kunstlehre einzuweihen. Dies erkannte M. Hans. Für das dritte Kapitel seines „Fundamentbuch" benutzte er die Regeln, welche er von Buchner mit Prägnanz und Klarheit ausgesprochen fand, wörtlich, ergänzte und änderte dort, wo sie ihm für sein (neues) Publikum nicht zu genügen schienen, insbesondre suchte er, wenngleich er den Lehrgang der Vorlage als solchen beibehielt, doch eine deutlichere Übersicht über die zu behandelnde Materie zu erreichen und das Werk, welches in seiner ursprünglichen Gestalt nur einem beschränkten Leserkreise dienlich sein konnte, auch für noch weniger weit vorgebildete Musiker nutzbar zu machen.

Allein wenn wir auch den wörtlichen Auseinandersetzungen des M. Hans vor denjenigen Buchner's den Vorrang lassen, so müssen

wir doch dem Joh. Buchner das Verdienst einräumen, dass er den festen Grund legte und die Pläne zu dem Gebäude schuf, welches nachher M. Hans aufführte.

Mitteilungen.

* Eine kleine Berichtigung zu Chrysander's Händelbiographie. Zum diesjährigen Geburtstage des Grofsmeisters des Oratoriums, Georg Friedrich Händel's, habe ich im Dresdner Journale (Nr. 44 von 1891) auf das in den „Monatsheften" zu veröffentlichende Bestallungsdekret seines Vaters, des Wundarztes Georg Händel, als Sachsen-Weifsenfelsischen geheimen Kammerdieners und Leibchirurgus bereits hingewiesen, indem ich betonte, dass dasselbe wenigstens vierzehn Jahre später, als Chrysander vermutet, ausgestellt worden ist. Ich teile dasselbe daher hier wörtlich (nach der Abschrift in den K. S. Hauptstaatsarchivsakten: Locat 12001 Nr. 613 Bl. ⊙ = 4/5, früher 5/6) mit. Es lautet also:

„Von GOTTES gnaden WIR Johann Adolph, Herczog zu Sachfsen, Jülich Cleve und Berg tot: tit: Hiermit thun kund und bekennen, Dafs Wir Unsern Lieben Getreüen, George Händeln zu Unsern Leib-Chirurgo und Geheimen Cammer-Diener von Haufs aus, gnädigst bestellet, auf- und angenommen haben Thun das auch hiermit und krafft dies Brieffs dergestalt und also, dafs Uns er getreü, hold, dienstgewärtig und schuldig seyn soll, mit allem Fleifs auf Unsern und Unserer Fürstl. Kinder Leib und Gesundheit acht zu haben und nach höchstem seinem Verstande in fürfallenden Leibes-Beschwehrungen |: welche doch der Allerhöchste gnädiglich verhüten wolle: | mit der Wund-Arczney und, was nach gelegenheit zu einer iedem Beschwehrung diensam, beyräthig und behülfflich zu seyn und treüe Vorsorge zu tragen, auch gute reine Instrumenta Chirurgica und tüchtige Species. wie es die Nothdurfft erfordert, zu adhibiren und zu gebrauchen, die Arczneyen, Pflaster und anders selbst zurichten, auch mit und neben Unserm Leib- und andern Medicis, so wir nach Gelegenheit erfordern möchten, seinem Besten Verstande nach, die Cur zu überlegen und Unfs dergestalt mit Rath und That beyzuspringen, wie er denn zu solchem Ende wenigstens aller Acht Wochen einmahl sich alhier einzufinden, auch sonst iederczeit, wenn wir ihn auf erheischenden Nothfall anher verschreiben lafsen möchten, sich zu gestellen, und auf dergleichen Begebenheit also zu verhalten, wie einem getreüen Diener und Leib-Chirurgo eignet und gebühret, welches er zu thun versprochen und zugesagt, auch Unfs darüber seinen schrifftlichen Revers ausgehändigt hatt,*) Dargegen und, wann er obbesagter mafsen sich alhier einfindet, oder von Unfs anher erfordert wird, soll er nicht allein iedesmahl mit freyer Fuhre und Kost, auch Unterhalt, sowohl auf der Reyse, als bey Unserer Hoff-Stadt versehen werden, Sondern wir wollen ihm auch vor seine gehabte Mühe-Waltung zur Ergöczligkeit ein gewifses honorarium reichen und, was er an Medicamentis hergegeben, oder auch auf Begehren überschicken wird, nach billichem Werth beczahlen lafsen, Do wir auch über kurcz oder lang, seiner Dienste nicht mehr bedürfften, oder er, darinnen ferner zu verbleiben, nicht gemeinet, uf solchem Fall soll iedem Theile dem andern die Auffkündigung ein halb

*) Nach demselben habe ich leider vergeblich geforscht.

Jahr vorher zu thun, frey stehen, Treülich sonder Gefehrde, Zu Uhrkunde haben Wir diese Bestallung eigenhändig unterschrieben und mit Unserm Geheimen Cammer-Canczley Secret wifsendlich besiegeln lafsen. So geschehen und gegeben auff Unserm Schlofse Neü-Augustusburg zu Weifsenfelfs den 3. February, Anno 1688.

Johann Adolph HzS.

(L. S.)"

Blasewitz-Dresden. Theodor Distel.

Herr Direktor Dr. *Haberl* teilt der Redaktion als Ergänzung zu der Mitteilung des Herrn Dr. Distel auf S. 68 in betreff des Namens der Tochter Lassus', welche sich mit dem Maler von Ach verheiratete, mit, dass dieselbe Regina geheifsen habe. Ferner zu S. 32, dass Ferdinando di Lasso, der Sohn Orlando's, am 27. Aug. 1609 gestorben sei und dessen Sohn, also der Enkel Orlando's, der auch Ferdinand hiefs, 1613 neben Borlasca das Kapellmeisteramt bekleidete und 1636 starb. Ausführliches darüber, neben anderen wertvollen Dokumenten über die Münchener Hofkapelle, siehe in der Zeitschrift Musica sacra 1891, Nr. 5.

* Von *Joh. Zahn's* Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder ist das 29./30. Heft ausgegeben worden und reichen die Melodienummern bereits bis 7590. Preis des Heftes 2 M.

* Katalog Nr. 17 von *Rich. Bertling* in Dresden, A. Victoriastr. 29. Eine Authographen-Sammlung von Briefen, Manuskripten u. a. von Musikern, Sängern und Schauspielern, ferner eine Portrait-Sammlung von Musikern und Schauspielern etc.

* Katalog der Bücherauktion von *L. Rosenthal* in München, Hildegardstr. 16, am 21.—25. Juli. Von Nr. 497—560 ist auch eine Sammlung von seltenen Musikdrucken verzeichnet, auf die ganz besonders aufmerksam gemacht wird.

* Katalog 5 von *Georg Lissa* in Berlin, Wilhelmstr. 91, enthält von Nr. 299—460 aufser wenigen älteren Drucken allerlei brauchbare Werke aus allen Fächern der Musikliteratur im allgemeinen Sinne.

* Als Mitglied sind in die Gesellschaft für Musikforschung eingetreten die Herren *Fritz Lubrich*, Kantor und Redakteur in Peilau und *F. Wiedermann*, Organist in Berlin.

* Herr Fritz Lubrich, Redakteur der Zeitschrift „Die Orgel" ersucht uns um Aufnahme folgender Aufforderung: Der ganz ergebenst Unterzeichnete ist in Gemeinschaft mit dem Universitäts-Musikdirektor Herrn Dr. phil. Hans Harthan in Dorpat damit beschäftigt, einen „Führer durch die evangelische Kirchenmusik" (Vokalmusik) mit Inbegriff der theoretischen Werke über evangel. Kirchengesang (Lithurgie) etc. zu verfassen. Da die Beschaffung der einschlägigen Werke überaus schwierig und auch in Anbetracht der Masse sehr kostspielig ist, so bittet er die geehrten Herren Verleger, ihn durch Übersendung derjenigen geistlichen Tonwerke (Vokalmusik) und theoretischen Schriften über evang. Kirchenmusik Ihres Verlages, auf welche Sie in Hinsicht kritischer Besprechung am meisten Wert legen, in seinem Vorhaben geneigtest zu unterstützen. Die betreffenden Werke bitte entweder direkt an den ganz ergebenst Unterzeichneten oder an den Verleger oben genannten Werkes, Herrn Max Hesse in Leipzig zu senden. Auf Wunsch erfolgt nach Durchsicht der betreffenden Werke Rücksendung derselben. Peilau, Bez. Breslau. Fr. Lubrich.

* Hierbei 2 Beilagen des Baseler Kataloges. Bog. 3 u. 4.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang.
1891.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Verzierungen, Veränderungen und Passaggien

im 16. und 17. Jahrhundert, und ihre musikalische Bedeutung besprochen nach zwei bisher unbekannten Quellen.

(Dr. Hugo Goldschmidt.)

Die Quellennachrichten, welche uns über Verzierungen und Ausschmückungen des Sologesanges im ersten Jahrhundert seiner Entwickelung unterrichten, sind recht spärlich.

Die theoretischen Werke verschmähen es zumeist sich mit solchen „Kleinigkeiten", zu befassen, und aus praktischen Werken ist nicht eben viel zu entnehmen, weil die Komponisten von der irrigen Meinung befangen waren, man dürfe der Phantasie der Ausführenden keine Fesseln anlegen, und andererseits die Sänger jede derartige Vorschrift der Komponisten als einen widerrechtlichen Eingriff in ein ihnen vorbehaltenes Gebiet ansahen. Man lese nur in *Tosi*'s von Agricola übersetzter Singkunst (Original 1723) den Abschnitt über die Vorschläge und man wird finden, dass er die neue Manier des Deutschen, Vorschläge anzuzeigen, als eine Beleidigung der Sänger, als eine durchaus verwerfliche Neuerung betrachtet. Und dasselbe gilt im 17. und Beginne des 18. Jahrhunderts für alle Verzierungen und Passaggien. Des Sängers und des Instrumentalisten Aufgabe in jener Zeit bestand eben nicht allein in einer genauen Wiedergabe des vom Komponisten Niedergeschriebenen, sondern auch in einer geschmackvollen Bearbeitung und Ausschmückung seines Paktes im

Geiste der Komposition, auf welche der Komponist geradezu rechnete. Darum decken sich die heutigen Reproduktionen von Sologesängen des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht mit denjenigen jener Zeit! Wir hören, was der Komponist niedergeschrieben, nicht aber, was er sich gedacht! Nun steht freilich fest, dass sich die Sänger jener Zeit in Kammer und Kirche durch ihre Sucht durch Kehlfertigkeit zu glänzen weit über die Grenzen desjenigen haben fortreifsen lassen, was der gute Geschmack selbst jener Zeit als zulässig anerkannte. Klagen hierüber finden sich ausnahmslos bei allen Gesangschriftstellern, von den ersten Meistern im stilo rappresentativo: *Caccini* (Nuove musiche), *Marco di Gagliano* (Dafne), *Ottavio Durante* (Arie devote, 1608) an, bis ins 18. Jahrhundert hinein (*Tosi*, *Fuhrmann - Burney*). Aber bis zu einer gewissen Grenze, welche eben der gute Geschmack fixierte, zu passeggieren und Verzierungen anzubringen, war Norm, ja ein Postulat eines gebildeten Sängers. Und dies nicht blofs im weltlichen, sondern auch im Kirchen, nicht blofs im Solo, sondern auch im polyphonen Gesange. Für das Verständnis der Musik des 17. Jahrhunderts ist aus diesem Grunde die Kenntnis der Verzierungen und Passaggien, sowie der Art und Weise dieselben „aproprie anzubringen" (wie sich Andreas Herbst, Mus. practica, ausdrückt) von grofser Bedeutung. Wir müssen bei Durchsicht eines Stückes jener Zeit, ganz besonders bei Sologesängen, mit den Augen und dem Geiste des Ausführenden jener Zeit lesen, d. h. alle die Veränderungen hinzufügen, die auch dem Komponisten vorgeschwebt hatten! Im Jahrg. 1879, Bd. 11 der Monatshefte sind hierauf bezügliche recht interessante Beispiele aus *Hermann Fink*'s Practica Musica, 1556, *Herbst*'s Musica moderna 1653, und aus *Affillard*'s Principes très faciles pour apprendre la musique 1705, mitgeteilt. Indessen umfassen die dort mitgeteilten Verzierungen bei weitem nicht alle jener Zeit geläufigen, und leider ist der Originalsatz der Fink'schen Motette nicht erhalten, so dass eine Gegenüberstellung desselben und der passeggierten Stimme unmöglich ist. Deshalb will ich in Folgendem unternehmen die Verzierungen in erschöpfender Weise zu beschreiben und einige Sätze mitzuteilen, deren Original neben der passegierten Stimme vorliegen. Die Quellen sind zwei wenig oder gar nicht beachtete Bücher: „Remarcques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois par M^r^. *Bacilly*. A Paris, chez Guillaume de Luyne Juré, etc. MDCLXXIX. Dieses Buch, 428 S. in kl. 8⁰ (Kgl. Bibl. zu Berlin) enthält ausführliche Beschreibungen aller in der Vokal-Musik vor-

kommenden Verzierungen. Leider sind die Notenbeispiele des zweiten Bandes, auf welche Bezug genommen ist, nicht vorhanden.*) Der Text selbst aber ist ausführlich, und auch ohne Beispiele verständlich. Im Folgenden will ich Bacilly's Ausführungen näher treten, und seine Resultate denjenigen zur Seite stellen, welche uns aus Quellen italienischen, bez. italienisch-deutschen Ursprungs aus gleicher Zeit bekannt sind.**) Auf welche Weise der gute Geschmack des 17. Jahrhunderts mit Werken der Polyphonie verfuhr, lehrt uns *Gio. Battista Bovicelli*'s Regole. Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti, Passeggiati di ... d'Assisi, Musico nel Duomo di Milano etc. In Venetia appr. Giac. Vincenti 1594. (Bibliothek des Gymnasium zum Grauen Kloster, Berlin.)

Während andere Passaggienwerke des 17. Jahrhunderts (*dal Fontega*, *Ortiz di Toledo*, *Gir. da Udine*, *Ludovico Zacconi* (Prattica di Musica), endlich *Gio. Bassano* und *Richardo Rogniono* lediglich Diminutiones, Cadenzen und Passaggien mitteilen, giebt *Bovicelli* aufser ausführlichen theoretischen Anweisungen auch die praktische Nutzanwendung „acciò più chiaramente si veda l'effetto dei precedenti" (sc. passaggi). Es folgen Stücke von *Palestrina*, *Cypriano di Rore*, *Tomasi Lodovico de Vittoria*, *Claudio da Correggio* (Merulo) und Falsibordoni von *Gabucci*, *Giovanelli* und vom Verfasser selbst, sämtlich mit Original und verziertem Cantus, auf welche ich später des näheren zu sprechen komme. Wenden wir uns zunächst zu *Bacilly*'s l'art du chant und dem XII. Kapitel seines Buches: *Des Ornaments du Chant*. Ausgehend von der Anschauung, dass ein Stück sehr schön sein könne, und doch ohne Eindruck bleiben müsse, wenn es ohne Ausschmückungen vorgetragen werde, begründet er die grofse Ausführlichkeit seiner Ausführungen mit der Thatsache, dass man Verzierungen in Noten nicht auszuschreiben pflege, um die Übersichtlichkeit nicht zu vernichten, dass auch überdies die meisten Verzierungen überhaupt eine Wiedergabe durch Noten nicht gestatten. Dies trifft zu bei derjenigen Ausschmückung, welche er *Port de voix* und *demy Port de voix* nennt. Man wird sich aus diesem Grunde

*) Wer mir über das Vorhandensein derselben Auskunft geben könnte, würde mich zu grofsem Dank verpflichten.

**) Ich habe in meinem kürzlich erschienenen (in Nr. 1, 1891 dieser Zeitschrift besprochenen) Buche: „Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart", Breslau 1890, aus italienischen Quellen eine Darstellung dieser Materie gegeben, den Franzosen Bacilly aber nur nebenher berücksichtigt.

auch von dem Wesen des *Port de voix* kaum eine richtige Vorstellung machen, wenn man die Aufzeichnung nach *l'Affillard* (Monatshefte, Bd. 11, S. 165) vergleicht. *Port de voix* ist, — „*et le mot mesme porte la signification* —" das Hinübertragen (le transport) der Stimme von einem tieferen Tone zu einem höheren und zwar in der Art, dass man auf der unteren Note verweilend allmälich zu dem höheren Intervall aufsteigt, und nachdem dies erreicht ist, nunmehr diese Note selbst nochmals angiebt und aushält. Die höhere Note wird also verdoppelt. Beim *demy Port de voix* fällt das Aushalten der höheren Note fort, auch geschieht das Hinaufziehen mit weniger Energie, *plus adoucy et glissé.* Nimmt man der höheren Note einen Teil des Wertes, um ihn der tieferen Note und dem Hinaufziehen zuzulegen, so nennt man diese Figur *Port de voix perdu*, welche der Anticipation (Vorhalt) ähnelt, auf die wir später zurückkommen. Bei der Verbindung von Terzen soll der zwischen den zu verbindenden Tönen liegende Ton hörbar mit berührt werden. Dies stimmt überein mit dem *Port de voix double l'Affilard's* (l. c.). Hingegen dürfen bei anderen Intervallen, Sekunden, Quarten etc. die Zwischentöne nicht gehört werden. — Der *Port de voix* Bacilly's entspricht dem heutigen Begriff: *Portamento*, und demjenigen der italienischen Schule, welches bereits im Anfange des Jahrhunderts besonders in Verbindung mit dem Schwellton als *messa di voce crescente* in Übung war (vgl. meine ital. Gesangsmethode S. 56). Der *demy Port de voix* enthält den Keim unseres Vorhalts. Hiervon später. — Man scheint diese enge Verbindung der Töne *descendendo*, zu einem tieferen Intervall, nicht angewendet zu haben; mir ist wenigstens keine dahin bezügliche Andeutung bekannt. Gesangstechnisch vindiziert Bacilly dem Port de voix eine grofse Bedeutung (le Port de voix soit le grand chemin, que les Gens qui chantent, doivent suivre!). Er warnt aber vor einer ununterschiedenen Anwendung. Jede Stelle verlangt Prüfung, ob sie überhaupt den Port de voix, und welche von seinen Unterarten sie erheische! — Wir kommen nunmehr zum „*Tremblement*" oder „*Cadence*". Unter diesem Namen verstehen die Franzosen unseren modernen Sekundentriller. Jedoch ist diese Bezeichnung nicht original, sondern der italienischen oder richtiger gesagt, der florentinischen Terminologie entnommen. Diese nämlich (vgl. besonders Caccini, Nuove Musiche, Einleitung) verstand unter *Tremolo* eine rasche Sekundenfolge, der gewöhnlich mit einem Gruppo, Doppelschlag, abschliefst, Trillo hingegen ist eine Folge angehauchter Noten gleicher Tonhöhe. (Die Bebung Hiller's, 18. Jahrhundert.) Diese Terminologie ist auch

auf die deutschen Theoretiker: *Herbst*, Musica practica. *Johann Crüger*, rechter Weg zur Singekunst etc. übergegangen; von ihr weicht diejenige der römischen Quellen derselben Zeit ab. So ist in der Einleitung zu *Emilio di Cavaliere's* Rappresentatione di anima e di corpo eine Folge von Sekundenbewegungen, und zwar ascendendo, als *Trillo* bezeichnet. Dagegen scheint die wiederholte Note als *Tremolo* bezeichnet worden zu sein. Dass im ganzen 17. Jahrhundert über diese Begriffe die gröfste Verwirrung herrschte, bezeugt u. a. *Fuhrmann's* musik. Trichter.*) Die französische Schule kennt den Ausdruck: *Trillo* überhaupt nicht. Der entsprechende Begriff der Florentiner, die wiederholten angehauchten Noten, bezeichnet sie als *Doublement du gosier sur la mesme note* und vergleicht diese Manier sehr treffend mit dem Aufsetzen des Violinbogens: „ce que le vulgaire appelle: animer". Beispiele für den *Tremblement* (bez. Cadence) sind in den Monatsheften Bd. 11 mitgeteilt. Auch Bacilly lässt den Triller stets durch eine abschliefsende Figur (liaison) endigen, welche dem *Gruppo* der Italiener entspricht. Er rät, und insoweit stimmt er mit den andern Lehrern der alten Schule überein, den Triller durch einen Vorhalt von oben zu beginnen (preparation, qui sans doute est le grand chemin pour bien former la Cadence). Aber dies sei nur die Regel, Ausnahmen seien gestattet und sogar z. B. bei kurzen Trillern geboten; der kurze Triller entsprach also unserem Pralltriller, den wir ohne Vorbereitung ascendendo und descendendo finden. — Unter *Accentus* verstanden die Italiener ursprünglich jede Zergliederung einer Note in Noten kleineren Wertes (als Unterart des Begriffs *Diminutio*). *Herbst* notiert als Beispiel für den Accentus unsern kurzen Vorschlag, von unten als Achtelnote vor einer Minima mit dem Punkt. Bacilly versteht unter *accent ou aspiration* den kurzen unbetonten Vorschlag (touché fort légèrement) von oben; übereinstimmend mit der Aufzeichnung *l'Affillard's*, l. c. Gleich *Tosi* will er seine Anwendung dem Ausführenden überlassen. Der Komponist solle ihn nicht andeuten.

Die Passaggien sind aus der Instrumentalmusik in den Gesang übergegangen. Diese Ansicht habe ich in meinem oben citierten Buche des Näheren begründet. Hierfür spricht zunächst, dass sämtliche Passaggienwerke des 16. Jahrhunderts in erster Linie für Saiten- und Blasinstrumente und nur einige in zweiter Linie „per la semplice voce humana" berechnet waren. Ferner aber die übereinstimmenden

*) Dies das Facit einer längeren Ausführung aus meinem oben citierten Buche.

Urteile der Begründer des neuen Styls, besonders *Caccini's,* in den Nuove musiche und *Durante's* (Arie devote, 1608), dass die von ihnen vorgefundene übliche Gesangspassaggie instrumental und deshalb unsanglich sei, und ihre wiederholte Versicherung, die Passaggie sanglich gestalten zu wollen (was ihnen freilich nicht gelungen ist). Die Passaggie war ferner schon vor der Einführung des Sologesanges in die Polyphonie eingedrungen. Der Cantus der mehrstimmigen contrapunctistisch gearbeiteten Madrigale wurde wesentlich verändert und verziert, bez. verunziert. Vgl. Kiesewetter, Leben und Schicksal des weltlichen Gesanges, welcher derartige Madrigale mitteilt. Die Aufnahme der Passaggie in die Polyphonie charakterisiert sich, historisch betrachtet, als der erste Ansatz zum Sologesange.

Mit dem Aufgeben des Prinzips der Gleichberechtigung aller Stimmen, mit der Statuierung des Übergewichts einer Stimme (sei es des Cantus oder des Tenor) war das Gesetz der Polyphonie durchbrochen und die Brücke gebaut zum Sologesange. Dieselbe wurde in dem Moment überschritten, als man begann mehrstimmige contrapunctistisch gesetzte Madrigale derart auszuführen, dass nur der Cantus vom Sopran gesungen und die anderen Stimmen von Instrumenten gespielt wurden. Es war also schon vor der Florentinischen Bewegung eine Art Sologesang in Übung. Das hat Caccini auch gewusst. Denn wenn er sich auch stets mit grofsem Wohlbehagen und Stolz als den Schöpfer des stilo recitativo bezeichnet, der lediglich aus den Anschauungen der alten Philosophen heraus zu seiner neuen Schreibweise gelangt sei, so giebt er doch zu, dass bereits vor ihm eine Art Sologesang geübt wurde, indem er jene Madrigale erwähnt, bei welcher, obwohl sie für mehrere Stimmen gesetzt waren, lediglich der Cantus vom Sopran gesungen, während die anderen Stimmen Instrumenten anvertraut wurden. Die erst im Beginn des 17. Jahrhunderts in Florenz durch Begründung des neuen Styls zum sichtbaren Ausdruck gelangte Bewegung hatte bereits jahrzehntelang nach Bethätigung gerungen. Alles drängte auf eine neue Gestaltung hin! Und als ein Ausdruck dieses Ringens, das sich aber noch nicht klar war über sein Ziel, stellt sich auch die Aufnahme der Passaggie in die Polyphonie dar. Man zerstörte zunächst damit das Alte, ohne etwas Neues zu schaffen. Denn es ist klar, dass die kirchliche Polyphonie so wenig wie die mehrstimmigen weltlichen Gesänge jener Zeit eine derartige Behandlung vertragen. Solche köstliche künstliche Gewebe müssen mit äufserster Zartheit und Pietät angefasst werden und zerreifsen bei jedem willkürlichen Eingriff.

Unter diesem Gesichtspunkte sind die Beispiele aus *Bovicelli* zu betrachten, die ich im Anhange mitteile. Es sind Veränderungen, Diminutionen, die man sich mit den Kunstwerken der grofsen Meister *Palestrina, Ciprian de Rore, Merulo* u. a. erlaubte; irregeleitet von dem Drange nach Umgestaltung der Polyphonie. Am Ende des 17. Jahrhunderts hat man also thatsächlich die Meisterwerke der Polyphonie in dieser Weise verunstaltet! Ich betrachte diese „Tongaukeleien" lediglich unter dem oben charakterisirten Gesichtspunkte als den Ausdruck einer noch unreifen, gärenden Bewegung und die Vorläufer der Florentiner Neugestaltung. Diese hat ihr Hauptverdienst in der theoretischen Erkenntnis von der Unmöglichkeit der Verbindung von Polyphonie, bez. Contrapunct und Sologesang, welche Caccini mit aller Entschiedenheit und Klarheit ausspricht. Praktisch freilich haben sich die Werke der neuen Schule anfangs noch nicht in so wesentlichen Gegensatz zur alten Manier gestellt. Das sieht man nicht blofs aus den mehrstimmigen Sätzen der neuen Schule, auch in der Begleitung der Solostimme, welche uns ja leider nicht erhalten ist, mag der Contrapunct eine grofse Rolle gespielt haben. Gesteht doch Caccini selbst zu, dass er sich des Contrapunctes bediene: per accordar solo le due parti insieme, e sfuggire certi errori notabili, e legare alcune durezze etc. Leider sind seine Ausführungen über die Begleitung selbst, sowohl in den Nuove musiche, als in der Einleitung zu Rapimento die Cefalo, ebenso dürftig, als diejenigen über den Gesang ausführlich. Das unter I. mitgeteilte Magnificat ist typisch für die Art und Weise, in welcher am Ende des 17. Jahrhunderts das Falsobordone diminuiert wurde, deshalb konnte ich mir die Mitteilung der Falsobordoni von *Giovanelli* (mitgeteilt in meinem oben zitierten Buche Anhang S. 20) und *Bovicelli* selbst ersparen. Die Verstümmelung des Cantus des Madrigals: Io son ferito hai lasso von *Palestrina* (III. Buch, vgl. die Gesamtausgabe von Haberl, Bd. 28 S. 179 No. 15) bestätigt die vollständige Verkennung des Palestrinastils. Ganz abgesehen von dem Missverhältnis zu den anderen Stimmen, kann man sich nichts Monotoneres und Geschmackloseres denken als diese unaufhörliche Folge von Gängen und Manieren.

Derselbe Cantus ist mit Unterlegung eines geistlichen Textes (Ave verum corpus) nochmals diminuiert, dieselben endlosen Tiraten hier auf Miserere mei Amen!

Ich teile unter II. die Partitur des vierstimmigen Madrigals „Ancor che col partire von *Ciprian de Rore* aus dem ersten Buche seiner Madrigalen (nach der Ausgabe von 1550, vgl. Eitner's Biblio-

graphie in den M. f. M. 1889, S. 49) mit dem von Bovicelli passeggierten Cantus mit, aus welchem man sich einen Begriff von dem Stil wird machen können, in welchem das Bedürfnis nach Einzelgesang vor der Reform zum Ausdrucke kam.*) *Bovicelli* versichert zwar in der Einleitung, die wichtigste Norm für die Kunst des Diminuierens und Passeggierens sei die Berücksichtigung der anderen Stimmen, also der Stimmenführung und der Harmonie, in der Praxis aber sieht es damit recht traurig aus. Ein Blick in den mitgeteilten Madrigal zeigt uns häufige Verstöfse. (Einige hierin besonders anstöfsige Stellen habe ich mit einem (sic?) gekennzeichnet). Was die Diminutionen selbst betrifft, so fallen als besonders häufig auf: das Ansetzen auf der tieferen Terz und Heraufgehen zum Hauptton unter Berührung des dazwischen liegenden Tones (einige Stellen habe ich mit (s) bezeichnet), ferner die damals üblichen Verzierungen, Tremolo d. h. Sekundenbewegungen, Gruppo: Tremolo mit Doppelschlag, Tremoletto: unser einfacher Pralltriller u. s. w. Dagegen kennt auffallenderweise Bovicelli den Trillo der späteren Florentiner Schule nicht, d. h. eine rasche Folge gehauchter Noten gleicher Tonhöhe, obwohl feststeht, dass auch diese Manier längst bekannt war. Der kurze Vorschlag, für den es damals weder eine eigene Bezeichnung noch eigene Schreibweise gab, findet sich, wie in vielen Musikwerken der Zeit, auch bei Bovicelli, natürlich ausgeschrieben. Die Passaggien sind meist gleichmäfsige Gänge in Achteln, Sechzehnteln und Zweiunddreifsigsteln, meist in Sekundenfolgen, zuweilen durch ein anderes Intervall unterbrochen. Bovicelli vermeidet mit bestimmt in der Einleitung ausgesprochener Absicht *Cromen* (Achtel) anders als *per grado* folgen zu lassen, als zu schulmäfsig (pare che sia quasi lo studiare una lettione). Punktierte Gänge sind häufig. Dagegen ist ihm die von *Agricola* sogenannte lombardische Manier (d. h. die kurze betonte Note vor die längere unbetonte Note z. B.  zu setzen) fremd, während dieselbe von andern Meistern benutzt wird, um Abwechselung zu schaffen. Sehr häufig benutzte sie u. a. *Francesco Severi*: Salmi Passeggiati, Roma 1615 (Kgl. Bibl. Berlin), *Gir. Marinoni*, I. Libro de Motetti (Prager Landesbibliothek XI, B. 41).

*) Diese Madrigale müssen sich grofser Beliebtheit erfreut haben. Denn nicht blofs rechnet sie Bovicelli unter die bekanntesten der Zeit, auch Bassano, Giov., Passaggi e Cadentie etc. Venetia 1598, passeggiert aus demselben Buch das Madrigal: Signor mio caro in ähnlicher Manier.

Ich muss hiermit schliefsen, denn dieser Aufsatz hat nicht den Zweck in erschöpfender Weise die Vorgeschichte jener Bewegung zu geben, mit welcher eine neue Blütezeit für die Musik, ja ein neues Kunstgenre, die Oper, entstand, er musste sich vielmehr mit einer knappen Charakteristik derselben begnügen.



I. Magnificat del Secondo Tono, à 4, di Giulio Cesare Gabucci.

Passeggierter Cantus.

Cantus und Alto.

Tenor und Bass.

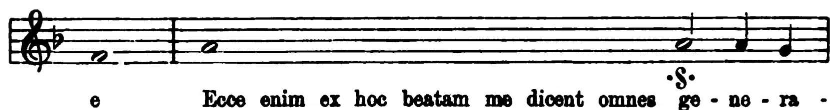
Magnificat

A - ni - ma me - - - a Do - - - - - - - - - - - - - - - - mi - num.

Quia respexit humilitatem

Die übrigen Stimmen des Falsobordone bleiben unverändert und setzen bei ·§· ein.


An - cil . . . le - - - - - - - - - - su - -


e Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes ge - ne - ra -

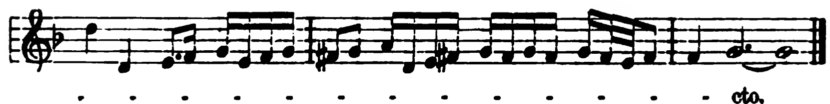





u. s. w.
Der Schluss:
- tio - - nes. Gloria pa - tri et . . . . . .


fi - li-


o Et spiritu - - - - i San - - - - - -


cto.

II. Cypriano de Rore. Aus: Il primo Libro de Madrigali, a 4 v. etc. Alt, Tenor und Bass nach der Ausgabe von 1550. Der Cantus Bovicelli's und derjenige der Ausgabe von 1565 stimmen überein. Vgl. M. f. M. 21, 48.

Passeggierter Cantus.

Cantus Orig. und Alt.

Tenor und Bass.

(s)

An - - - cor . . . . . che col . . par - ti - - re . .

(s)

Io . . . . mi sen - - - to . . . . mo - ri - - - re

Par - - - - - - | - tir vor- | rei . . . ogn'

hor' o - | - - gni . | . mo - men - | to.

(sic?)

Tan - t'è'l pia- | cer ch'io sen - | to | Tan - .

t'è'l pia - cer ch'io . | . sen - to | | De

la . . . . | . . . . . . vi . . . .

(sic?)

- ta ch'ac- | qui - - - - | - - - - sto | nel . . . .

. . . . ri - | tor - - - - | no | Et . .

(s)

co - - - si | mill' e mil-le | vol-te'l . gior - - | - no mill' e

mil - le vol - te'l giorno - - no Par - - tir da . . . .

. . voi . . vor - re

- - i Tan - to . son do - ci gli - -

Moderner Pralltriller mit Nachschlag (damals Tremolo genannt)

. . . . tor - - - - - - - - ni . . mie . . . . .

. . . . i E - - - - - - - - co . . si

mill' e mil - le volt' il gior - no mill' e mil - le volt' il

gior - - no Par - tir da . voi - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - - - vor - re - - - - -

Tan - to son dol - ci gli

(Nachschlag.)

vi - - - - tor . . . . . . ni mie- - - - -

- - - - - - - - - - - - - - - - - - i.

Mitteilungen.

* *Organisten* der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis zu *Wolfenbüttel.* An Stelle der jetzigen Haupt- oder Marienkirche stand gerade dort, wo der kleine Altar steht, eine kleinere Kapelle, welche von Herzog Heinrich dem Jüngern, dessen beide Söhne im Kampfe bei Sievershausen gegen Moritz von Sachsen fielen, erbauet wurde. Dieser Fürst starb 1568, und seine Leiche war die erste in dem von ihm

erbauten Erbbegräbnisse der Marienkapelle, welche etwa nur 60 Jahre stand und nach Vollendung der stattlichen jetzigen Kirche in den Jahren 1621 oder 1622 abgerissen wurde. Auch diese Kapelle besafs eine Orgel, die 1570 für 150 Thlr. angekauft, 1581 für 15 Thlr. repariert und 1615 ein Positiv für 54 Thlr. angekauft wurde, da die Orgel unbrauchbar geworden war. Die Organisten an dieser kl. Marienkapelle waren:

1. *Bernhardus N.* anno 1573.
2. *Johann Pedell*, 1578—84.
3. *Johann Gorgius*, 1584—86.
4. *Franz Algermann*, der Jüngere, 1598—1603 (also zu derselben Zeit, als Thomas Mancinus hier Hofkapellmeister war).
5. *Christoph Selle*, 1603 — 1623, unter dem also nach den Angaben von Mich. Praetorius die Orgel der neuen Fürstenkirche erbaut wurde. Die Lücke von 1586—98 ist nicht auszufüllen; vielleicht nimmt man nicht mit Unrecht an, dass *Thom. Mancinus*, der in seinem Anstellungspatent, „Hoforganist" genannt ist, diese Stelle mit versah, bis es sich herausstellte, dass er als Hofkapellmeister, d. i. Leiter der Kirchenmusik, nicht zugleich die Orgel spielen konnte, oder es wurde ihm, da er vielleicht kränklich war und schon 1604 pensioniert wurde, ein Gehülfe in *Chr. Selle* gegeben, der in der alten Kapelle der letzte und in der neuen Kirche der erste Organist war und den Mich. Praetorius um zwei Jahre überlebte.

Es folgen nun die Organisten der jetzigen Hauptkirche:

1. *Christoph Selle* bis 1623.
2. *Melchior Schild*, 1623—26.
3. *Ludolph Schild* 1626—1630.
4. *Delphin Strunck*, 1630—32.
   Ludolph Schild (zum zweitenmale) 1632—37.
5. *Sylvester Hanike*, 1637—1678.
6. *Johann Benedictus Papst*, 1678—1720, † 2. Juli, fast 80 J. alt.
7. *Zacharias Benedictus Papst*, 1720 — 56, mithin 36 Jahre im Dienst. † 1. Dez. 1758.
8. *Johann Dietrich Christian Graff*, geb. 1732, † 1771, 39 J. alt.
9. *Johann Georg Römer*, geb. 1742, † 21. Sept. 1803, 61 J. alt.
10. *Johann Georg Abraham Schwarz*, geb. 1778, † 25. Nov. 1825, 47 J. alt
11. *Christ. Heinrich Strube*, geb. 2. Jan. 1803, † 25. Nov. 1850, 47 J. alt.

Schwarz hat ein Heft Orgelkompositionen, kl. Präludien, herausgeg.; *Strube* ein Landeschoralbuch, eine Orgelschule, Sololieder mit Klavier, Klaviersachen u. dgl.

12. *Selmar Müller*, 1851 — 88, geb. am 4. Nov. 1819 zu Elbingerode, wo sein Vater Lehrer war, besuchte das Seminar in Halberstadt, wo er Rink hörte, empfing seine Musikbildung im Institut für Kirchenmusik in Berlin, wurde zunächst Gesanglehrer an der Jakobsonschule in Seesen, dann Organist und Musiklehrer am Hzgl. Seminar zu Wolfenbüttel, † am 14. Mai 1888. Schrieb Liederhefte für Volksschulen, Choralvorspiele, gab das Strube'sche Landeschoralbuch neu heraus u. dgl.

13. *Alfred Michaelis*, vom 1. Okt. 1888 bis dahin 1890, erhielt seine Musikbildung in Leipzig, wohin er auch 1890 wieder übersiedelte.

Christ. Selle bekleidete sein Organistenamt an der neuen Hauptkirche bis 1623, wurde dann bis 1627 an der Gotteslager'schen (Juliusstädter) Kirche hierselbst angestellt und war dann 1628—42 Opfermann an der Hauptkirche.

Ludolph und *Melchior Schild* waren Brüder. *Delph. Strunck* zog 1632 nach Braunschweig.

Von *Melch. Schild* stammt die Choralmelodie in unserm Landeschoralbuche: „Christ, der du bist der helle Tag,“ und „O Vater. allmächtiger Gott,“ — die hier sehr beliebt sind. Ob diese Angaben nach S. Müller richtig sind, ist mindestens zweifelhaft, da sich diese Melodie schon 1607 in der Sionia von M. Mich. Praetorius, der doch 1621 starb, fünf- und sechsstim. bearbeitet findet. M. Schild starb 1668 wahrscheinlich in Hannover, wo er um 1650 Organist war.

Wolfenbüttel. H. Pardall.

* *J. Theile* und *N. A. Strungk*, Zweiter Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper von Dr. *Friedrich Zelle* (Programm des Humboldtsgymnasium zu Berlin. Ostern 1891). Berlin 1891. R. Gaertner's Verlagsbuchhdlg. Herm. Heyfelder. 4°. 24 Seiten. Eine auf Quellenforschung wertvolle Abhandlung, die über die zwar bekannten aber wenig gekannten beiden Komponisten des 17. und 18. Jhs. einen Einblick in ihre Leistungen gewährt. Des Herrn Verfassers knappe und bestimmte Ausdrucksweise unterscheidet sich wesentlich von der heute üblich gewordenen Manier sein Thema bis zum Überdrusse breit zu treten und Beweise zu führen, die nur auf Vermutungen beruhen und meistens durch ein später aufgefundenes Dokument gegenstandslos werden. Die Herren nennen das „gründlich“, gründlich langweilig ist aber treffender. Herr Dr. Zelle bringt über jeden der beiden Komponisten eine kurze Biographie, darauf ein Verzeichnis ihrer noch vorhandenen Werke mit manigfachen Bemerkungen und Beispielen aus denselben. Über Theile als Opernkomponist ist wenig zu sagen, da sich nichts erhalten oder noch nichts aufgefunden hat. Dafür macht uns der Verfasser mit seiner Passion bekannt, aus der er die Sinfonie und Einleitungs-Chor, ein Recitativ und eine Arie mitteilt. Das Beste ist das mit Instrumenten begleitete Recitativ vom Evangelisten und Jesus gesungen. Die Arie geht kaum über das Liedhafte hinaus und ist in der Erfindung schwach. Von Strungk dagegen erhalten wir Bruchstücke aus den Opern Galamelite 1671, Esther 1680 und Semiramis von 1683. Strungk's Opernschöpfungen sind noch außerordentlich schwach, nicht nur, dass es ihm an Erfindung mangelt, sondern hauptsächlich an dramatischem Vortrage. Seine Opern stehen fast noch auf derselben Stufe als Staden's Seelewig von 1644. Der einzige formell, rhythmisch und inhaltlich am besten erfundene kleine Satz ist ein Lied, betitelt: „Der Studenten-Schmauss“. Trotz der musikalisch wenig bedeutungsvollen Ausgrabungen, ist die Arbeit von großem Interesse und wertvoll für die Erforschung der Musikgeschichte, da sie zwei Männer betrifft, die einst in hoher Achtung standen und über deren Leistungen wir bisher auch nicht eine Ahnung hatten.

* Zu dem auf Seite 18 angezeigten 1. Hefte „Deutsche Volkslieder in Niederhessen“ ist soeben das 2. Heft erschienen mit 37 einstimmigen und vierstimmigen Liedern aus dem Volksmunde gesammelt. Die Auswahl ist diesmal manigfaltiger, denn neben Soldatenliedern werden Kinder- und Liebeslieder mitgeteilt. Die Lieder zeichnen sich fast durchweg durch ihr natürliches Volksgepräge aus und liefern einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis des echten Volksliedes.

* *Albert Schulz*, Librairie franç. et etrangère, ancienne et moderne; Paris, rue de la Sorbonne 4, veröffentlicht einen Katalog, in dem sich auch von Nr. 182 bis 713 Musik befindet, sowohl theoretische wie praktische Werke, größtenteils der Neuzeit, zu mäßigen Preisen. Selbst die 5 Mattheson'schen Werke sind zu 1 fr., 1,50 und 5 fr. zu haben.

* Hierbei 1 Beilage des Baseler Kataloges. Bog. 5.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang.
1891.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Eine handschriftliche Sammlung von Gesängen aus dem 17. Jahrh.

Durch ein Geschenk meines hochverehrten Freundes des Generalkonsuls a. D. Dr. Felix Bamberg bin ich in den Besitz einer Quinta pars des *Theatrum musicum Orlandi de Lassus aliorumque praestantissimorum musicorum* selectissimas cantiones sacras quatuor, quinque et plurium vocum repraesentans Lib. I & II MDLXXX gekommen, welches bei R. Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke S. 192 f. (Exempl. auf der Königl. Hof- u. Staatsbibliothek in München) aufgeführt ist.

Auf dem Titelblatt des Druckes findet sich der ziemlich verblasste Eintrag: Ps. Petrus G. F. Laurenbergius, was ich lesen möchte: Possessor Petrus Guilielmi filius Laurenbergius d. h. Johann Lauremberg's bekannter Bruder, der 1639 als Professor der Poesie in Rostock starb, der Verfasser der Acerra philologica.*) Auf die Wahrscheinlichkeit dieser Deutung macht mich Herr Direktor Dr. Krause in Rostock aufmerksam. Dieser ältere Lauremberg führt nämlich in allen Quellen nur den einen Vornamen Peter. Aber sein Bruder Johann schrieb sich häufig nach dem Vornamen seines Vaters Wilhelm: Johannes Wilhemson Lauremberg. Dem also würde das Petrus Guilielmi filius L. entsprechen. Peter Lauremberg hielt sich in

*) Vgl. Allg. Deutsche Biogr. Bd. 18. S. 59 u. S. 58.

jüngeren Jahren lange in Frankreich auf, erhielt sogar 1611 eine Professur der Philosophie in Montauban und später einen Ruf als Professor der Medizin nach Montpellier, den er indessen ausschlug, um 1614 nach Hamburg zu gehen. Ich erwähne diesen Aufenthalt in Frankreich, weil ich den Druck des Theatrum für einen französischen halte.

Auf dem Vorsatzblatt des Bandes, der damals wohl auch schon die gleich zu beschreibende angebundene Handschrift mit enthielt, nennt sich als Besitzer Johannes Jordanus 1655. Dieser dürfte zusammenhängen mit dem M. Gab. Jordani Sternberg. (Gab: Jordan:, Gab. Jordani, also wohl Gabriel Jordani [filius] Sternbergenſis), welcher als Verfasser der Nr. 20—23 oder nach Zählung der Handschrift Nr. 21—24 der handschriftlich eingetragenen Kompositionen genannt wird.

Das vorliegende Exemplar des *Theatrum* bietet nämlich noch ein besonderes Interesse dadurch, dass ihm 43 Blätter angebunden sind, welche die handschriftliche sexta, resp. quinta vox von 51 weiteren Gesängen enthalten.

Die ersten 19 Blätter sind auf der Vorderseite mit 51—69 gezählt, entstammen also vermutlich einer gröſsern Handschrift, deren Bll. 1—50 hier fehlen. Bis auf den Anfang der Vorderseite von Bl. 69 sind die Gesänge von einer ersten Hand geschrieben. Dann folgt eine zweite Hand, welche die Blattzahlen der ersten Hand durchstrich und statt dessen eine Zählung der Gesänge von 1 anfangend eintrug, dabei aber mehrfache Versehen beging. Nr. 18 lieſs sie aus; von Nr. 25 sprang sie auf Nr. 46 (statt 26); Nr. 48 lieſs sie wieder aus, ebenso Nr. 64; die letzten drei Nrn. blieben ohne Zahl. Ganz am Schluss greift vielleicht noch eine dritte Hand ein. Verfasser der Kompositionen sind nur selten genannt. Indem ich hier die Texte aufführe, setze ich die Nummern der Handschrift in Parenthese neben die richtig fortlaufenden Nummern. Wo mir die Herkunft der Texte bekannt war, habe ich dies darunter angegeben.

1. (1.) à 6. Waſs mein Gott will, dz gesche allzeit
sein will ist der allerbeste,
Zu helffen den er ist bereidt,
die an ihn glauben feste,
ehr hilft auſs noth, der fromme gott,
Er tröst die werlt mit massen,
wer Gott vortrawt, fest auff ihn bawt,
den will er nicht verlassen.

Das bekannte, dem Markgrafen Albrecht v. Brandenburg wohl mit Unrecht zugeschriebene Lied, welches nach Böhme mit seiner (d. h. einer älteren französ.) Melodie zuerst in Rhaw's Liederbuch von 1544 gedruckt ist. Böhme, D. Volkslied, Nr. 640.

2. (2.) à 6. Quis ſicut dominus Deus noſter, qui in altis habitat et humilia reſpicit in coelo et in terra, ſuscitans à terra inopem et de ſtercore erigens pauperem: ut collocet eum cum principibus populi ſui. Qui habitare facit ſterilem in domo matrem filiorum laetantem.

Ps. 112 (113) 5—9.

3. (3.) à 6. Dilectus meus mihi et ego illi, qui pascitur inter lilia, donec adſpiret dies et inclinentur umbrae.

Hohel. Sal. 2, 16—17.

4. (4.) à 6. Adſpice quam caſtâ flagrant duo pectora flamma,
quae pius inter se conciliavit amor
Ignea nec ceſsant emiſsa cupidinis arcu
ſpicula certatim corda ferire duo
Sic regat unanimis binas concordia mentes:
sic penſetur amor verus amore pari.

5. (5.) à 6. Veni in hortum meum, ſoror mea et ſponsa mea Surge, propera, amica mea, formoſa mea, columba mea. Veni, quia amore langueo. — Secunda pars. Oſtende mihi faciem tuam, ſonet vox tua in auribus meis, vox tua dulcis et facies tua decora, formoſa mea, columba mea, veni, quia coronaberis.

Dieser Text, wie unten die Texte zu Nr. 7. 11. 13. 14. 42. u. 45. ist aus zerstreuten Fragmenten des Hohen Liedes zusammengesetzt; vgl. 5, 1. 2, 10. 14. 5, 8 u. s. w.

6. (6.) à 6. Quare triſtis es, anima mea? et quare conturbas me? Spera in deo, quoniam adhuc confitebor illi, quia ſalus in vultu eius.

Ps. 42 (43), 5.

7. (7.) à 6. Vulneraſti cor meum, ſoror mea et dilecta mea. Veni de Libano, veni in hortum meum, veni, coronaberis, columba mea.

S. zu Nr. 5.

8. (8.) à 6. Cantabo Domino in vita mea, pſallam Deo meo, quamdiu ſum. Jucundum ſit ei eloquium meum, ego vero delectabor in Domino.

9. (9.) à 6. Nonne ſilet Deo Anima mea? ab ipſo enim ſalutare meum, nam et ipſe petra mea et ſalutaris meus., ſuſceptor meus, non movebor valde.

Ps. 61 (62), 2—3.

10. (10.) à 6. Ad te leuaui animam meam, Deus meus, in te confido, non erubefcam neque irrideant me inimici mei, etenim vniuerfi, qui te exfpectant, non confundentur.

Ps. 24 (25), 1—2.

11. (11.) à 6. O pulcherrima inter mulieres, o florens rofa clarior aurora, pulchra ut luna, electa ut fol rubens formofa fponfa mea veni de Libano. — Secunda pars. Veni in hortum meum carifsima mea; ecce quam pulchra es, amica mea, columba mea, formosa mea, fponfa mea veni de Libano.

Vgl. zu Nr. 5.

12. (12.) à 6. Domine Jesu Chrifte, non fum dignus, ut intres fub tectum meum, fed tantum dic verbum, et fanabitur anima mea.

Nach Matth. 8, 8.. Am Schluss: à 6 *Conftantini à Porta*, d. i. Fra Coftanzo a Porta, 1559—1623, vgl. Eitner, Bibliogr. S. 788. Es ist aber nicht sicher zu erkennen, ob diese Bemerkung nicht vielmehr der folgenden Nr. gelten soll.

13. (13.) à 6. Dilectus mihi et ego illi, qui pafscitur inter lilia donec adfpiret dies et inclinentur umbrae, revertere ad me, dilecte, veni, egrediamur in agrum, commoremur in villis, mane furgamus, videamus fi floruerunt mala; ibi dabo tibi ubera mea.

Vgl. zu Nr. 5.

14. (14.) à 6. Veni in hortum meum, charifsima mea. Ecce quam pulchra es, amica mea, columba mea, formofa mea, veni de Libano.

Vgl. zu Nr. 5.

15. (15.) à 6. Chrifte noftra fpes unica
Hoc pafsionis tempore,
auge piis jufticiam,
reisque dona veniam.
2da pars. Te fumma Deus Trinitas
collaudet omnis fpiritus
quos per crucis mysterium
falvas, rege per faecula.

16. (16.) Difcantus 2dus. 5 voc.
Ich stundt an einem morgen
Heimlich an einem ort,
Da hett ich mich verborgen,
Ich hört klegliche wort
Von eim Jungfrawlin, war hübsch vnd fein,
Sie sprach zu ihrem bulen:
Es mus gescheiden sein.

Böhme, Altd. Liederb. Nr. 269. v. Liliencron, D. Leb. i. Volksl. Nr. 121.

17. (17.) à 5. Ich weis mir ein festes gebawtes Haus,
Da sitzt ein feines frewlin auf,
aller ehr vnd tugent vol,
Ihr lieb vnd gunst Ich haben mus,
Es kost mir was es woll.

18. (19.) à 5. Tenor 2.
Uns ist doch nötig weltlich gut
Zu erhaltung dieses lebens,
drum bitt ich dich mit freyem muth,
Du wolst mir reichlich geben,
was mir ist nutz, mich auch beschutz
für vnglück, schand und schaden
lafs sein dein wort mein höchster hort,
Da zu, Herr Gott, vorleyh vns gnad.
Gnad, hülf vnd beistand gib du mir,
die weil ich hie sol leben;
das ich dein volck, welchs Du ia mir
aus miltigkeit hast geben,
in grechtigkeit vnd friedsamheit
regieren kön mit gnaden,
Damit dein ehr gemehret werd
Da zu, Herr Gott, vorleyh vns gnad.

19. (20.) à 5. Ein Edle gab ist Gottes gab,
Gott danck das ich sie bekommen hab,
Vnd bitt dich Gott meinem Herren,
Du wolst mir mehr glück bescheren

20. (21.) à 6. M. Gab. Jordani Sternb. à 6.
In tenebris noſtrae et denſa caligine mentis
Cum nihil eſt toto pectore conſilii
Turbati erigimus, Deus, ad te lumina cordis,
Noſtra tuamque fides ſolius orat opem.
Tu rege conſiliis actus, pater optime, noſtros.,
Noſtrum opus ut laudi ſerviat omne tuae.

21. (22.) Altus ſupremus à 5. Gab: Jord: Non moriar ſed vivam Et narrabo opera Domini. Caſtigans castigavit me Dominus, ſed morti non tradidit me. Altera pars ſequitur. Aperite mihi portas juſticiae, ingreſsus in eas Confitebor Domino. Haec porta Domini, justi intrabunt in eam.

Ps. 117 (118), 17—20.

22. (23.) à 5. Gab. Jordan. Ego ſum reſurrectio et vita, qui credit in me, etiam ſi mortuus fuerit, uiuet et omnis qui uiuit et credit in me, non morietur in aeternum.

Joh. 11, 25—26.

23. (24.) à 5. Gab. Jordani. Si quis diligit me, ſermonem meum ſeruabit et pater meus diliget eum et ad eum veniemus et manſionem apud eum faciemus.

Joh. 14, 23.

24. (25.) à 6.

Veni pater pauperum,
veni dator munerum,
veni lumen cordium.
In labore requies,
in aestu temperies,
in fletu ſolatium.
Sine tuo numine
nihil eſt in homine,
nihil eſt innoxium,
Flecte quod eſt rigidum,
foue quod est frigidum,
riga quod eſt aridum.
Da tuis fidelibus
in te confidentibus
ſacrum ſeptenarium,
Da virtutis meritum,
da ſalutis exitum,
da perenne gaudium.

25. (46.) Lobet den Herren, alle Heiden, preiset ihn, alle völcker, den seine gnad vnd warheit waltet vber vnſs in ewigkeit.

Ps. 117 (116), 1—2.

26. (47.) Jerusalem, Die du tötest die Propheten vnd steinigest, die zu dir gesand sint; Wie offt hab ich Deine kinder vorsamlen wollen, wie eine henne vorsamlet ihre küchelein vnter ihre flügel, vnd ihr habt niht gewolt. Siehe, euwer hauſs soll euch wüste gelassen werden, den ich sage euch, ihr werdet mich von itzt an nicht sehen, biſs ihr sprechet: Gelobet sey, der da kompt jm Namen deſs Herren.

Matth. 23, 37—39.

27. (49.) à 5.

Wolauff ihr musicanten
zu disem Neuwen Jar,
alle diſer Kunst verwanten,
singt mit der Engel schar;
Heut ist Gott Mensch geboren
nach seinem Wort vorwar,
wie er den zufor hatte geſworen
vnsern vätern allzumal.
solches alles ist erfült
an disem kindlein klein,

Arbiter ô rerum
ſalus et ſpes vitae noſtrae,
Eripe nos à malo
Eccleſiam ſerva
et nos Christe tege
veluti Babylonide ſeruas
tres in flamma viros
Vt tua laus noſtro
ſemper in ore ſit
et tibi pura mente canamus

dz in die windlein ist gehüllet,
vnser liebes Jesulein.
Darumb für allen Dingen
in diser gnaden zeit
last euwer stim erklingen,
Gott zu dienen seit bereit,
Frolockt vnd triumphiret
von hertzen allzumall,
musiciret vnd psalliret,
dafs efs in der lufft erschall,
seine grofse wolthat rühmet
vnd seine freundligkeit,
jubiliret vnd schon moduliret
mith den Engeln in Ewigkeit.

hymnos gratifsimos.
— O fumme redemptor —
tibi nos devotum tuum
populum fanctifica
Eccleſiam etc.

Der lateinische Text steht zu denselben Noten unter dem deutschen.

28. (50.) à 6. Da pacem, Domine, in diebus noſtris, Quia non eſt alius, qui pugnet pro nobis, niſi tu, Deus noſter.

Die antiphona pro pace.

29. (51.) Dominus cuſtodiat te ab omni malo, cuſtodiat animam tuam. Dominus, cuſtodiat introitum tuum et exitum tuum ex hoc nunc et usque in ſaeculum.

Ps. 120 (121), 7—8.

30. (52.) State super vias et videte et jnterrogate de ſemitis antiquis quae ſit via bona et ambulate in ea: Et invenietis refrigerium animabus veſtris.

31. (53.) à 6. Wie der Hirsch schreyet nach frischem waſser, also schreyet Meine Seele, Gott, zu dir. Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gotte. Wen werd ich dahin kommen, dafs ich Gottes Angesicht schauwe?

Ps. 42 (41), 2—3.

32. (54.) à 5. Sieh, Lobet ihr Knechte den Herren vnd preiset seinen heiligen Nahmen. Lobet ihn mit geigen vnd harpfen, den er ist gütig vnd sehr barmhertzig, geduldig vnd von groſser güte. Lobet ihn mith hellen Cymbeln vnd last die paucken klingen. Singet ihm von gantzen Hertzen, lob, ehr sey Gott den Hern in hogsten thron auf erd, den Menschen ein wolgefallen.

Scheint ein im Anschluss an Ps. 150 frei gebildeter Text.

33. (55.) à 5.

Eia veni, Dorothea, veni, chariſsima ſponſa,
Eia veni tandem, ſponſa dilecta, veni,

Numina ſancta volunt, age, conjugamur amantes
Sum Dorothea, tuus, Sis Dorothea mea.
Sed factum bene ades, Deus, hunc qui accendit amorem
Conjugium noſtrum proſperet atque beet.

34. (56.) à 6. Freuwe dich deſs weibes deiner jugent, Sie ist lieblich wie eine hinde vnd holdselig wie ein rehe: Laſs dich ihrer liebe alzeit settigen: Vnd ergetze dich alle wege in ihrer liebe.

Spr. Sal. 5, 18—19.

35. (57.) à 5. Der Herre ist mein hirte, mir wirt nichts mangeln. Der weidet mich auf einer grünen auwen vnd führet mich zum frischen waſser. Er erquicket meine Seele vnd führet mich auf rechter straſsen vmb seines Namens willen.

Ps. 23. (22.) 1—3.

36. (58.) à 5.

Was kann auf diser erden
doch einem lieber sein,
den wen ihm wol mag werden
ein schön Jungfrauwelein,
Die fromb ist, keusch vnd rein,
darzu trew vnd godtfürchtig,
dem Man gehorsam vnd züchtig;
einsam ist nicht gut sein.

Ob schon nicht reich von güthe,
ist sie an ehren reich,
macht sie ein frisch gemüthe
Ihr vnd dem man zugleich,
vnd wie ein dürres land
erquickt ein frischer regen,
also durch Gottes Segen
erquickt sie ihren Man.

Solch glück hat godt bescheret
auch unserm bräutigam,
den ihm wirt itz gewehret
ein frewlein tugendsam
recht nach ehrlicher sitt,
auch frommes ehrlichs stamens
vnd holdseliges Namens,
die ihm sein hertz erquickt.

Godt las euch wol bekommen,
her bräutigam, dis glück,
bewahr ewr schetzlein fromme
für aller falschen tück,
wohn euch mit gnaden bei
dz dis ewr reblein zarte
in ein fruchtbaren garten
viel treublein bringe frey.

37. (59.) à 5. Wem Gott ein frommes weib beschert
mith glauben vnd tugend geziert,
Der hat ein edles gut auf erd,
Daſs er billig helt treuwe vnd werth,
Den sie ist ihres Mannes hülff vnd freud,
Die ihn erquickt in lieb vnd leid.
Sie ist sein seul vnd ehren Crantz,
auf sie kan er sich laſsen gantz,
Ihr Man hat trost vnd freud an ihr,
sein ehr, seins hertzen wunsch begier,

Sein augenlust vnd freundlich hort;
Sie ist allstets nach gottes wort.
  Darumb auch Gott nicht haben wolt,
Dafs Adam gantz allein sein solt
Vnd bauwt aufs seiner rieb vnd leib
Euam dafs allerschönste weib,
bracht sie selber dem Menschen zu
vnd schenckt sie ihm zur freud vnd ruhe.
  Sprach: liebe sie vnd halt sie schon;
Lass sie sein deines hertzen Kron,
Ein fleisch vnd bluth, ein hertz vnd Sinn.
Darumb ihr stetes bleibet fein,
Halt fest an meinem Wort vnd Lehr,
Viel guts vnd glücks dan ich bescher.

38. (60.) à 5. Zion spricht, der her hat mich verlassen. Kan auch ein leiblich mutter ihres kindleins vergessen, dz sie sich nicht erbarme über den sohn ihres leibes? Vnd ob sie schon desselben kindleins vergessen, wil ich doch deiner nicht vergessen, den siehe in meine hende hab ich dich gezeichnet.

Esaias 49, 14—16.

39. (61.) à 6. Pater nofter qui es in coelo etc.

40. (62.) à 5. Sicut desiderat cervus ad fontes aquarum, sic desiderat anima mea ad te, Deus meus.

Ps. 41 (42), 2.

41. (...) In me transierunt irae tuae et terrores tui conturbaverunt me; cor meum conturbatum eft, derelinquit me virtus mea. Dolor meus in confpectu meo femper, ne derelinquas me, Domine Deus meus, ne discefseris à me.

42. (65.) à 6. Hofm. (offenbar der Name des Komponisten; etwa Eucharius Hoffmann, Verf. der Musica practica 1584?) Veni in hortum meum, soror mea u. s. w.

Ist dasselbe Musikstück wie unter Nr. 5.

43. (66.) à 5. Orl. (wohl Orlandus) Alleluja, vox laeta perfonat, vox jubilat, miracla praedicat et gratias Deo pias agit in aureo fidelium choro. — 2da pars. Alleluja, prae gaudio refultant tum pauperum greges et unicum filium dei canunt, quotcunque funt in orbe chriftiani.

44. (67.) à 5. Orl. (Orlandus?) Benedicam Domino in omni tempore, femper laus eius in ore meo. — Secunda pars. Laudabitur anima mea in domino, audiant manfueti et laetentur.

Ps. 33 (34), 2—3.

45. (68.) Surge, propera, amica mea et veni, jam hyems transiit, imber abiit et receſsit, flores apparuerunt in terra noſtra, tempus putationis advenit; propera, amica mea, et veni, amica mea, speciofa mea, et veni columba mea in foraminibus petrae, in caverna maceriae. Oſtende mihi faciem tuam, ſonet vox tua in auribus meis, vox enim tua dulcis et facies decora.

Vgl. Nr. 5.

46. (69.) Ecce ascendimus Hieroſolymam et omnia conſummabuntur, quae ſcripta ſunt per prophetas de filio hominis. Tradetur enim gentibus et illudetur et contumeliis afficietur et conſpuetur et poſtquam flagellauerint, occident eum ac die tertio reſurget.

Luc. 18, 31—33.

47. (70.) Dixit autem Maria: ecce ancilla Domini, fiat mihi ſecundum verbum tuum.

Luc. 1, 38.

48. (71.) sex vocum. Haec est dies (steht unter Pausen, es sind die Eingangsworte einer Antiphone auf Mariae Verkündigung) Heut ist vnſer heilandt Jesus Christus, wahr gottes sohn, mensche geworden. Secunda pars (wieder mit voraufgehenden Pausen). Heut ist vnser heilandt u. s. w. Gloria tibi domine.

49. (...) à sex. Domine quando veneris iudicare terram, ubi me abscondere à vultu irae tuae, quia peccavi nimis in uita mea; commiſsa mea pauesco et ante te erubesco; dum veneres iudicare, noli me condemnare, ſed ſecundum magnam miſericordiam tuam miſerere mei, Deus.

50. (...) à 6 voc. Benedicam Domino .... et laetentur. Magnificate Dominum mecum et exaltemus nomen eius in id ipſum Alleluia.

Ps. 33 (34), 2—4.

51. (...) Si quis etc. (steht unter Pausen). Et ad eum veniemus et manſionem apud eum faciemus. Audiſtis quod ego dixi vobis: venio ad vos; ſi diligeretis, gauderetis utique.

Joh. 14, 23. 28.

Ich habe die Texte hauptsächlich aus dem Grunde hier so ausführlich mitgeteilt, um dadurch die Auffindung der andern Stimmenbücher zu ermöglichen und auf sie die Aufmerksamkeit der Sammler zu lenken. Es wäre doch von groſsem Interesse, wenn sie sich noch wieder zusammenfinden wollten oder wenn wenigstens das Tenorbuch auftauchte. Es ist übrigens im allgemeinen wünschenswert, dass bei den

Inhaltsangaben über solche Sammlungen die Texte etwas ausführlicher, als dies meistens zu geschehen pflegt, mitgeteilt werden. Das blofse Stichwort ist oft völlig ungenügend, um daraus den Text zu erkennen. Benedic anima mea Domino kann Ps. 102 wie 103 sein; Beatus vir qui Ps. 1 und 111; Confitebor tibi, domine, in toto corde meo ist der Eingang von 3 Psalmen, ebenso Cantate domino canticum novum; Confitemini domino, quoniam bonus gar von 4 u. s. w. Mit der Anfangszeile eines deutschen Liedes ist man häufig genug nicht besser daran. Auch den Umfang eines Textes zu erkennen ist oft von Wichtigkeit, um z. B. zu unterscheiden, ob man einen ganzen Psalm oder etwa nur ein Responsorium, ob ein Responsorium oder eine Antiphone in dem Musikstück zu suchen hat. Es giebt aber auch noch andere Fragen, die tiefer greifen, um deren willen die genauere Beobachtung und Untersuchung der Texte namentlich der älteren kirchl. Musiken Wert hat. Möchte daher diese Anregung einige Beachtung bei den Forschern finden.

Schleswig, 3. März 1891.

R. v. Liliencron.

Carl Maria von Weber's Beziehungen zu Wiesbaden.

Weber's Verhältnisse zu Wiesbaden sind in der vortrefflichen Biographie (Karl Maria von Weber; ein Lebensbild. 3 Bände. 1866 bis 1868), die wir der Pietät seines Sohnes Max Maria von Weber verdanken Bd. I. S. 278 ff. zwar bereits mitgeteilt. Doch dürfte es den Verehrern des grofsen Meisters willkommen sein, auch den bis jetzt ungedruckten Brief kennen zu lernen, den er in dieser Angelegenheit an den damaligen nassauischen Kammerherrn von Ungern-Sternberg richtete. Dieses Schreiben ist in der genannten Biographie S. 281 mit den Worten: „den 3. August erhielt ich eine sehr artige Antwort ....“ angedeutet und befindet sich als Autograph Weber's im Besitz der Königl. Landesbibliothek in Wiesbaden. Der Wortlaut ist folgender:

Hochwohlgebohrner Herr!
Hochzuverehrendster Herr Kammerherr!

Durch Herrn Ahl in Mannheim, erfahre ich, dafs Ew. Hochwohlgebohren ihn beauftragt haben, an mich zu schreiben, und mir

eine Anstellung in den Diensten des Durchlauchtigsten Hofes von Nassau anzubieten.

Ich unterstehe mich daher Ew. Hochwohlgebohren mit diesen Zeilen zu belästigen, Indem ich Hochdieselben um Auskunft über die näheren Details und Dienstverhältnisse dieses mir so schmeichelhaften Antrags bitte.

Vor allen interessirt mich zu wissen, ob — Ein neues stehendes Theater errichtet wird, bey welchem ich mitwirken soll; — Unter welcher Gestalt und mit viel (sic!) Macht zu wirken, ich dabey in die Dienste Sr. Durchlaucht zu treten das Glück hätte, und ob ich jährlich ein paar Monate Reise Urlaub zu weiterer Vervollkommnung und Ausbildung würde erhalten können. Da ich schon in Breslau zu der Zufriedenheit des Publikums (von Wien aus eigends dazu hin berufen) die Oper neu organisirte, so darf ich mir vielleicht schmeicheln sowohl durch meine Erfahrung als besonders durch meinen Eifer, den schönsten Lohn des Künstlers, — die Zufriedenheit seines Fürsten, zu erringen.

Indem ich nur noch 14 Tage hier zu bleiben, und dann die Schweiz zu bereisen gedenke, wage ich es, Ew. Hochwohlgebohren um baldige Antwort zu bitten und verharre mit der ausgezeichnesten Hochachtung

Ew. Hochwohlgebohren

ganz ergebenster Diener

Carl Maria von Weber.

München den 19. July 1811.

Da im Jahre 1811 der Regierungsassessor, spätere Geheimrat Lange († 1820) die Oberdirektion des Theaters in Wiesbaden führte, unser Brief jedoch an den Herzogl. Kammerherrn und Regierungsrat von Ungern-Sternberg gerichtet ist, so ist daraus wohl zu vermuten, dass dieser zum Intendanten des damals projektierten Hof-Theaters bestimmt gewesen sein mag. Die Anstellung Weber's in Wiesbaden aber zerschlug sich bekanntlich, da die Stelle nur mit 1000 Gulden dotiert werden sollte, während Weber mindestens 1600 Gulden beanspruchen zu müssen glaubte. In diesem Jahre ging zu München seine neue einaktige Oper „Abu Hassan“ zum erstenmale über die Bühne. Von hier begab sich Weber alsbald nach Leipzig, Berlin und an die Höfe von Gotha und Weimar, bis er im Jahre 1813 zum Kapellmeister des landständischen Theaters zu Prag ernannt wurde.

Biebrich am Rhein.

K. Walter.

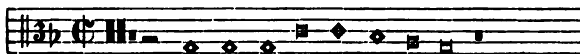
Unbekannte Sammelwerke.

(Rob. Eitner.)

Das Antiquariat von Ludwig Rosenthal besafs im Juni 1891 eine Tenorstimme in kl. quer 4⁰ mit 5 Werken ohne Druckort und Jahr. Vier davon (1 — 4) scheinen von *Ottavio Scotto* gedruckt zu sein und würden daher in die Zeit von 1530—40 fallen. Der Notendruck ist aber offenbar ein doppelter und das spricht wieder gegen O. Scotto. Ein Petrucci'scher Druck ist es nicht, denn die Notenhälse sind je nach der Stellung herauf oder herunter gezogen, während sie bei Petrucci (auch bei Schöffer) selbst bei den höchsten Noten nach oben gestrichen sind. Die Lettern sind durchweg gothisch, sowohl auf den Titeln als im Buche selbst. Der Notensatz jeder Seite hat eine Breite von 13 cm und eine Höhe von 9½ cm bei 5 Notensystemen. Die Gröſse der Note ist genau diejenige von O. Scotto. Die 5 Drucke sind folgende:

1. Missarum Liber primus. (gothisch.) goth. reich verz. T. Sign. D. E 1—6. Foliierung 13—21 (22 nicht sign.).

1. *Joannes Mouton,* Missa s. nom. Altschl. g d d e . d c h a h . c d e d c d.
2. *Andreas de sylua.*



2. Missarum diuerſorum autho | rum Liber Secundus, goth., dito T. fol. 13 — 24, sig. bb 1 — 6 u. weiter nichts, alle übrigen Bll. unsign.

1. *Jo. Mouton* supra verbū bonū.
2. *Gascogne* sup bn̄dictus (Bl. 19).

3. Motetti libro primo. (gothisch, wie das) T. fol. 1 — 6, 9 — 11, 1 Bl. unsign., folg. 11 — 16 (macht 16 Bll.) sig. bb 1 — 8, die folg. unsign. Reg. Rücks., alles gothisch:

Per lignum salui facti sumus 2 (Jo. Mouton).
Miserere mei deus 2 (Josquinus).
De profundis clamaui ad te 6 (Josquinus).
O admirabile cōmertium 7 (Josquinus).
Quando natus est 8 (Josquinus).
Rubum quem viderat moyses 8 (Josquinus).

Germinauit radix iesse orta est 9 (Josquinus).
Ecce Maria genuit nobis saluatorem 9 (Josquinus).
Emendemus in melius 10 (Richafort).
Felix namque es sacra virgo Maria 11 (Jo. Mouton.)
Con gaudentes exultemus 12 (Thomas Martini).
Queramus cum pastoribus 13 (Jo. Mouton).
Nuptie facte sunt in Cana Galilee 14 (Hottinet barra).
Illa est potentia 15 (Jo. Mouton).
Inuiolata integra et casta 16 (Josquinus).

4. Motetti libro quarto (gothisch, wie) T. Foliiert 17—30. sign. BB 1—7 die übrigen unsign. Rücks. Inhalt:

Salue regina misericordie 18 (Jusquinus).
Aue fuit prima salus 19.
Aue virgo singularis 20 (Jo. de la fage).
Verbum bonum et suaue 21 (Jo. de la fage).
Factum est silentium in celo 22 (Jo. mouton).
In illo tempore Maria Magdalene 23 (Jo. mouton).
Christe redemptor o rex omnipotens 24 (Jo. mouton).
Jocundare Jerusalem 25 (Jo. mouton).
Sancte Sebastiane ora pro nobis 26 (Jo. mouton).
Partus et integritas 27 (Jo. de la fage).
In illo tempore postquam consumati 28 (Seb. festa).
Quam pulchra es et quam decora 28 (Const. festa).
Nunc dimittis servum tuum domine 29 (Const. festa).
In omni tribulatione 29.
Rex autem Dauit 30 (Gascogne).

Die Drucke 3, 4 haben denselben Inhalt wie die in meiner Bibliographie im Nachtrage S. 940 von 1521 und 1521a beschriebenen, doch stimmt die Beschreibung des Titelblattes der von Andreae Anticho gedruckten 2 Bücher nicht mit den obigen überein und müssen daher Nachdrucke sein.

5. Ein anderer Druck. Tenor. (gothisch.) Druckerzeichen, wie das bekannte Blümchen. Mit Einfassung. Alles gothisch. Seiten 3. 4. 5. 6. VII. IX etc. bis 30 u. 3 Bll. ohne Paginierung, sign. a 1—4 bis e 3. Letztes Bl. nur Notenlinien (mit 2 hds. Stim.) Kein Autor genannt. Inhalt:

O domine jesu christe. — O clara virgo christi. — Passio tua domine. — In illo tempore bis Stabat mater dolora c. 5 parte. 12 Motetten. Doppelter Druck. Hier fehlt jede Mutmaſsung.

Mitteilungen.

* Emil Vogel, Dr. phil. Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abteilung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Beschrieben von .... Mit verschiedenen facsimilierten Wiedergaben. Wolfenbüttel 1890. Julius Zwissler. Sehr gr. 8°. VIII, 280 S. u. 1 Taf. Pr. 12 M. Die Bibliographie macht mächtige Fortschritte und wenn die andern Staaten gleiche Anstrengungen in diesem Fache wie Deutschland machten, so besäfsen wir in absehbarer Zeit das kostbarste Quellenmaterial. Leider ist dem nicht so. Oesterreich mit seinen reichhaltigen Musikbibliotheken thut gar nichts, ebenso Frankreich. Italien macht im Schneckengange Fortschritte. England setzt die unbrauchbarsten Kataloge in die Welt u. s. f. Für die Brauchbarkeit und Genauigkeit bürgt der Name des Herrn Verfassers, der sich als Geschichtsforscher und Bibliographe bereits einen geachteten Namen erworben hat. Die Wunderlichkeit der Einrichtung die Beschreibung des Buches vor die Mitteilung des Titels zu setzen, glauben wir keinenfalls auf Rechnung des Herrn Verfassers setzen zu müssen, sondern auf eine Vorschrift der Wolfenbüttler Bibliotheks-Direktion. Es ist eine neue Varietät von Bibliothekar-Einfällen. Die Wolfenbüttler Musik-Bibliothek ist reich und reichhaltig an Werken der gröfsten Seltenheit aus dem 16. bis 18. Jh. Viele alte Stimmausgaben sind vollständig vorhanden und die unvollständigen sind in der Minderzahl. Ein besonderes Verdienst hat sich Herr Dr. Vogel noch erworben bei unvollständig vorhandenen Werken diejenige Bibliothek zu verzeichnen, auf der das Werk komplet vorhanden ist; ebenso wird auf Werke gewiesen, in denen man über den betreffenden Autor Näheres erfährt. Ferner sind anonyme Werke durch den Vergleich mit dem Autornamen versehen worden, eine Mühe, welche nur der zu schätzen weifs, der sich je mit ähnlichen Arbeiten beschäftigt hat. Druck und Papier sind vorzüglich. Die wenigen Druckfehler lassen sich ohne Mühe verbessern, z. B. Seite 82: Aaron, Pietro s. Arno (soll Aron heifsen) und auf derselben Seite Agazzani, statt Agazzari, wie es dann S. 83 oben heifst. S. 85 Ambrais, muss Ambruis heifsen u. s. f.

* Herr *Emil Krause* in Hamburg hat den im Jahrg. 22 der M. f. M. S. 139 erwähnten Artikel über die Entstehung und Entwickelung der Oper mit Zusätzen und teilweiser Umarbeitung als Broschüre unter dem Titel „Abriss der Entwickelungsgeschichte der Oper mit literarischen Hinweisen" in Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei Aktien-Gesellschaft (vormals J. F. Richter) 1891 in 8°, VIII u. 130 S. m. Register, herausgegeben. Der gewählte Titel „Abriss" entschuldigt die Kürze in der Behandlung des 17. u. 18. Jhs., jedoch wäre nicht ausgeschlossen gewesen, sich doch etwas mehr in die Leistungen dieser beiden Jahrhunderte zu vertiefen und nicht nur das bereits Bekannte und neu veröffentlichte Material in den Kreis der Betrachtungen zu ziehen. Es bedarf noch vieler fleifsiger Arbeiter, um die verschiedenen Perioden der Entwickelung der Oper zu voller Klarheit zu bringen. Ebenso notwendig wären ausführlich biographische Arbeiten über die einzelnen Opernkomponisten. Wir sind noch so unwissend in den Leistungen einstiger gefeierter Komponisten, dass Jeder sich berufen glaubende Hand anlegen sollte Licht zu schaffen.

Brückmann, Bruno: Leitfaden zum Studium der Musikgeschichte für den Gebrauch beim Unterricht von .... Lpz. u. Zürich 1891, Gebrüder Hug. 8⁰, VIII, 148 S. Man könnte doch mit Recht von den Lehrern für Musikgeschichte verlangen, dass sie genaue Kenntnis von dem Inhalte der beiden erscheinenden Zeitschriften für Musikgeschichte, der Vierteljahrsschrift und den Monatsheften haben, doch da irrt man sehr. Ihnen genügen mit wenigen Ausnahmen die längst veralteten Musikgeschichten von Brendel und Reißmann. Zu bedauern sind die Schüler, die solche Wege geleitet werden; es übersteigt aber jedes Maſs, wenn sich solche Lehrer noch berufen fühlen ihre Unwissenheit der ganzen Welt kund zu thun. Die gröſste Schuld tragen die Direktoren von Musikschulen, die mehr nach billigen Preisen, als nach einem umfassenden Wissen des Lehrers sehen. Zürich, der Wohnort des Verfassers, birgt einen vortrefflichen Musikhistoriker, der sich durch mannigfache historische Arbeiten bekannt gemacht hat, warum wird nicht eine solche Lehrkraft herangezogen? Es lohnt sich nicht der Mühe auf das Buch näher einzugehen, da jede Seite die Unwissenheit des Verfassers an der Stirn trägt. Wir empfehlen dem Verfasser Prosnitz' Compendium, Wien 1889, Wetzler; Sittard's Compendium, Stuttgart 1881, Levy & Müller und Köstlin's Geschichte der Musik im Umriss, Freiburg i. Br. 1884, J. C. B. Mohr.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin W., Charlottenstr. 63. Kat. 88 enthält eine auſsergewöhnlich seltene Sammlung von Musikdrucken und Buchliteratur, auch Werke der Neuzeit, Summa 288 Nrn.

* *J. Hess* in Ellwangen (Württemberg), Kat. 33, enthält neben Werken aus den verschiedensten Wissenschaften auch einige alte liturgische Drucke, Rhau's zwei Theorien und einige Stb. alter Musikdrucke (Nr. 252).

* Hierbei 1 Beilage des Baseler Kataloges. Bog. 6.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 9.

John Douland's
Necessarie Observations belonging to Lute-playing.

Von **Wilibald Nagel.**

Die im folgenden in deutscher Übersetzung teilweise abgedruckte Abhandlung John Dowland's findet sich im Original in dem Werke: Varietie of Lute-lessons: Viz. Fantasies, Pavins, Galliards, Almaines, Corantoes and Volts: Selected ont of the best approved Authors, as well beyond the seas as of our owne countrie. By Robert Douland. Whereunto is annexed certaine observations belonging to Lute-playing: By John Baptisto Besardo of Visonti. Also a short treatise thereunto appertayning: By John Douland, Batchelor of Musicke. London: Printed for John Adams 1610. [Im Besitze des britischen Museums.]

Wie ich hoffe, wird sich die Übersetzung der Arbeit John Dowland's, eines Musikers, welcher in der englischen Musikgeschichte einen hohen Rang behauptet und mehr als irgend einer aus der glänzenden Zeit der Elisabeth „populär" geworden ist, wozu ihm weniger seine kontrapunktische Gewandtheit, als vielmehr die Lieblichkeit seiner Melodieen verhalfen, durchaus rechtfertigen. Wir haben es hier nicht nur mit dem Werke eines der besten englischen Meister zu thun; der Aufschlüsse, welche D. über mannigfache den Historiker interessierende Dinge giebt, sind nicht wenige, und sie gewinnen für uns eine doppelte Bedeutung insofern, weil sie einmal ein Gebiet betreffen, das noch der Bearbeitung bedarf, sodann weil sie von einem Manne stammen, welcher vieler Menschen Städte sah, Ruhm und

Ehren in Fülle auf sich sammelte, der Befreundete grofser Herren und Fürsten wurde, um — sein Leben in einer Weise zu beschliefsen, welche eines gewissen tragischen Zuges nicht entbehrt. So ist Dowland ein aufmerksamer Beobachter geworden: er hat das gesehen, wovon er spricht, und ist das einmal nicht der Fall, so vergisst er nicht, es zu bemerken. Ein feiner Stilist ist D. nicht; er schreibt recht schwerfällig, so sehr, dass selbst Engländer, denen ich einzelne charakteristische Sätze mitteilte, sich zum Teil schwer, zum Teil gar nicht in diesen zurechtfinden konnten.

Unsere Kenntnis der englischen Musik ist noch immer eine höchst beschränkte; ich meine nicht in dem Sinne, dass das grofse Publikum und auch die „praktischen" Musiker keine Ahnung von ihrer Ausdehnung und Bedeutung haben; das ist vom ersteren nicht zu verlangen, und von den letzteren weifs man ja, welch „reges Interesse" die Herren im allgemeinen an den Ergebnissen der historischen Forschung nehmen. Ich meine vielmehr, dass die Kenntnis der englischen Musik auch unter den Historikern noch sehr im argen liegt: ich verweise nur darauf, dass Wasielewski in seiner Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrh. als die Fundorte seiner Quellen die Bibliotheken fast aller grofsen europäischen Städte nennt, London aber mit dem wahrhaften Weltwunder seiner Bibliothek des british Museum nicht anführt, wo Schätze lagern, von der man sich im ganzen keinen Begriff machen kann.*) Auch ist die Kunde davon, dass es einmal eine grofse und ruhmvolle Periode der englischen Tonkunst gab, so wenig verbreitet, so wenig weifs man davon, welche Rolle sie im Leben des englischen Volkes spielte, dass selbst ein so hervorragendes, jede geistige Strömung im Volksleben scharf heraushebendes und in ihrem Verlaufe verfolgendes Buch wie dasjenige J. R. Green's: Gesch. des engl. Volkes. Übers. von R. Kirchner etc. Berlin 1889, des Vorhandenseins einer englischen Musik nicht einmal gedenkt. Was wäre aber „merry old England" ohne Musik, dies Land, in welchem die Musikübung noch im 17. Jahrhundert, als im Beginne desselben die Verfallszeit jäh hereinbrach, in höchster Blüte stand?

---

*) Jeder, welcher einmal das Glück gehabt hat, auf dem br. Mus. arbeiten zu können und die unermüdliche Liebenswürdigkeit seiner Angestellten vom ersten bis zum letzten kennen zu lernen, wird mit mir Herrn Eitner für seine Worte über die Einrichtung der Bibliothek u. s. w. (siehe hier S. 68) Dank wissen. Wenngleich ich mich den wenigen tadelnden Bemerkungen E.'s nicht verschliefse, muss ich doch sagen, dass die Bibliothek alles in allem genommen nur ein einziges Epitheton ornans verdient: vollkommen.

John Dowland hat ein gröfseres Werk über die Laute zu schreiben beabsichtigt; allem Anschein nach ist dies aber niemals geschrieben worden, obwohl sein Sohn *Robert* in einem nachher noch anzuführenden Satze anzudeuten scheint, als habe sein Vater im Jahre 1610 diese gröfsere Arbeit nur noch zu vollenden gehabt. Wie sich dies auch immer verhalten möge, so viel glaube ich als sicher angeben zu dürfen, dass das fragliche Werk nicht gedruckt worden ist. Meine Nachforschungen nach einem Manuskripte waren vergeblich.*) Auch aus diesem Grunde wird man den kleinen Traktat einiger Aufmerksamkeit für wert halten.

Dass der Verf. J. D., der weitgereiste Virtuose und Komponist, der Übersetzer von des Andreas Ornithoparchus Micrologus ist, geht aus der Schrift selbst ohne weiteres hervor: my selfe was borne but thirty yeeres after Hans Gerle's book was printed .... und vorher: his (H. G.'s) book of Tableture printed 1533. Das ergiebt also 1563, das auch sonst als Geburtsjahr D.'s genannt wird. In seinem Werk: Pilgrimes Solace von 1612 nennt D. sich 50 yeeres of age; darnach wäre er 1562 geboren, und wir dürften dies Jahr endgültig als das seiner Geburt ansehen, wenn wir annehmen könnten, D. habe sich in der ersten Angabe über Gerle's Tabulaturbuch geirrt, wovon (nach Becker) im Jahre 1532 eine erste Ausgabe erschienen ist. (Die Titel von beiden Werken G.'s stimmen in der Hauptsache überein, so dass ich glaube, es handle sich um ein und dasselbe Buch. Gesehen habe ich leider keines von beiden.**) Nun spricht aber Dowland davon (an einer andern Stelle), dass sich Gerle auf dem Titelblatte „Lutenist, Citizen and Lute-maker of Nurenburge" nenne: diesen Zusatz trägt nach Becker nur die Ausgabe von 1533, nicht auch die vom vorhergehenden Jahre, wo sich G. „Lutenist zu Nurenberg" nennt.

*) In E. G. Baron's Hist. Theoret. u. Pract. Unters. des Instr. der Lauten, Nürnberg 1727: .... „bey dem in England sehr beliebten Johanni Dolando stehen bleiben. Er wird von dem Besardo ein vortrefflicher Englischer oder Engellischer Lautenist genennet. Weil er aber wuste, dass nicht sowohl jemand etwas vor sich, als auch vor anderen lernte, so gab er ohngefehr Anno 1619 unterschiedne Bücher und Wercke von diesem Instrument heraus."

A. a. O.: „der vortreffliche .... Besardus von Bisanz aus Burgund hat u. s. w. Seine Meister, deren er sich bedienet waren Laurencius Romanus etc. etc. Johannes Doland Anglus, welcher letztere von seinem Wercke also urtheilete: Was den Modum oder Ordnung auf der Lauten zu studieren anbeträffe, wisse er nichts besseres fürzubringen, als eben was J. B. B. davon geschrieben." Wo steht das geschrieben?

**) NB. die Lautenbücher von Gerle von 1532, 1533, 1534, 1537, 1546, 1552 sind beschrieben in M. f. M. 3, 211. 4, 38. 39 und 18, 101 ff. Dem von 1533, jetzt im brit. Museum, fehlt das Titelblatt. D. Redact.

Den ersten Hinweis auf eine von ihm zu schreibende theoretische Abhandlung über das Lautenspiel finde ich in J. D.'s Übersetzung von des Andreas Ornithoparchus: Micrologus or Introduction: contayning the art of singing etc. London 1609. In der Vorrede heifst es, nachdem D. den Theoretiker gepriesen, von dessen Lehre alle englischen Musiker den gröfsten Nutzen haben könnten: my industry and on-set herein if you friendly accept (being now returned home to remaine: von seiner zweiten dänischen Reise nämlich) shall encourage me shortly to divulge a more peciuliar worke of mine owne: namely: My observations and directions concerning the Art of Lute-playing, which instrument as of all that are portable, is and ever hath been most in request so is it the hardest to manage with cunning and order, with the true nature of fingering; which skill hath as yet by no Writer been rightly expressed: what by my endeavours may therein be attained, I leave to your future judgement, when time shall produce that which is already almost ready for the Harvest.

Dass unser Tractat nicht mit dem angezeigten identisch sein kann,*) ergiebt sich daraus, dass in ihm keine Angabe über den Fingersatz steht; Rob. D. sagt: the treatise of fingering I thought no scorne to borrow of J. B. Besaro of Visonti, being a man ...; es ergiebt sich aber auch aus des Sohnes Worten: untill my father hath finished his greater worke, touching the Art of Lute-playing.

Versuchen wir kurz den Wert der Abhandlung zu bestimmen. Unter den allgemeinen Bemerkungen fallen sofort diejenigen über die Kunstgriffe der Verkäufer auf, welche alten Saiten durch Abreiben mit Öl ein frisches Aussehen zu geben trachten, sowie diejenigen, in welchen D. in der umständlichsten Weise die Wege angiebt, wie sich der Käufer von Lautensaiten vor Schaden zu hüten habe. Alle diese Bemerkungen stimmen recht gut zu dem Bilde eines Lautenisten, wie es Mattheson entworfen hat: wenn ein Lauteniste 80 Jahre alt wird, so hat er gewifs 60 Jahr gestimmet. Das ärgste ist, dass unter 100 ... kaum 2 capable sind recht rein zu stimmen, und da fehlt es noch über dem bald an den Saiten, dafs sie falsch oder angesponnen ... bald an den Würbeln ..., Sätze, gegen welche der Candidatus

*) In: The first set of songs ... by J. D. .... preceded by a life of the composer by *W. Chappell,* F. S. A. (Ausg. der Musical Antiquarian Society) behauptet Chappell diese Identität: in the following year he published the promised Observations etc. Chappell hat wohl kaum die Einleitung Rob. Dowland's gelesen, sonst hätte er nicht mit dieser Sicherheit die Identität annehmen dürfen.

iuris Baron nicht eben witzig, und sogar mit dem schweren Geschütz des römischen Rechtes polemisirt. Virdung erwähnt in der Musica getutscht die Unbrauchbarkeit messingner oder stählener Saiten für die Laute: für den Bezug dieses Instrumentes kamen (wohl ausschliefslich) Saiten aus Schafsdärmen in Betracht. Wenn D. von einzelnen „Trebles“ sagt, dass sie, wenn sie sich 'bucklig anfühlen, schlecht seien, da sie „not well twisted“ seien, so hat man nicht daran zu denken, dass diese Saiten, wie hie und da die „Quintsaiten“ z. B. bei den böhmischen Musikanten aus Seide gesponnen gewesen wären. Für die Quinten dienten und dienen noch 3 Därme von ausgesuchter Feinheit, welche in sehr komplizierter Weise zu einer Saite vereinigt werden: diese Einzelstränge soll man also nach D. aufdrehen und auf ihre Glätte und Klarheit untersuchen. Versetzt man sich recht lebhaft in D.'s Worte, so hat man ein Bild von der sogen. „guten, alten Zeit“ mit ihrem Umstand und ihrer Weitschweifigkeit, wie sie uns jetzt glücklicherweise nur noch komisch erscheint. — Interessant sind die Zeitangaben: die beste Zeit für die Saitenfabrikation ist der Sommer; die im Winter gemachten sind nicht so gut. In Italien stellt man neuerdings die Fabrikation im Winter ganz ein, um erst wieder gegen Ostern damit zu beginnen. (Vgl. das neue Buch der Erfindungen, Leipzig u. Berlin, O. Spamer, 1879.)

Wie Dowland auf seinen grofsen Reisen die namhaftesten Fachgenossen und ihre Werke kennen lernte und hervorragend dabei thätig war, deren Kunst und Kunstlehre in seinem Heimatland die Pfade zu ebnen, so mag ihm auch Neusiedler's Lautenwerk von 1536 vor Augen gekommen sein. Die Worte des Nürnbergers: „wer die lauten zihen wil lernen, der ziehe zum ersten die quintsaiten, nit zu hoch, auch nit zu nider, eine zymliche Höch“ sehen denen Dowlands ziemlich gleich: Trebles, which must be strayned neither too stiffe nor too flacke, but of such a reasonable height, that they may deliver a pleasant sound ... wieder ein Beweis von der völligen Relativität der Tonhöhe in der Lautenstimmung, s. u.

Was die „Bünde“ angeht, so betrug deren Anzahl nach D. bis auf Gerle's Zeit 7, also bis rund gerechnet 1530, in den folgenden 30 Jahren wurden sie bis auf 8 vermehrt. Auch Virdung giebt 1511 7 Bünde an, Praetorius im Syntagma in der Zeichnung der Laute 9 (oder 8? die Zeichnung ist undeutlich). Nach Dowland's Rechnung um 1560 seien dann in England durch *Mathias Mason* 3 weitere Bünde von Holz auf der Laute angebracht, darauf durch die Franzosen der Hals der Instrumente verlängert und dadurch Platz für 2 weitere

Bünde geschaffen worden. Das gäbe also die Gesamtzahl von 13 Bünden, eine Zahl, der D.'s Angabe, die meisten Lauten seiner Zeit hätten 10 Bünde, widerspricht. So wie D. es aber darstellt, hat es den Anschein, als ob die von *Mason* mit 3 weiteren Bünden versehene Laute von den Franzosen um noch 2 Bünde vermehrt worden sei. Die Zehnzahl der Bünde — und damit erledigt sich wohl die Unklarheit in der Darstellung — ergiebt sich auf doppelte Weise: die 8 Bünde + den 2 der Franzosen; und die 7 Lautenbünde, wie sie vielleicht in England meistens vorhanden waren + den dreien, welche Mason hinzufügte.

Ferner die Zahl der Saiten, welche *Virdung* auf 9, 11, 13 oder 14 angiebt: „gmainlich" seien es jedoch nur 11. D. spricht nur von 9 Saiten, welche in der Zeichnung genannt werden: Treble, Small Meane, Great Meane, Counter-Tenor, Tenor, Base. Von diesen bezeichnet D. als doppelchörig ausdrücklich nur die Base, wobei zu beachten ist, dass die beiden, also unison gestimmten Basssaiten von gleicher Dicke sein sollen und ferner den Tenor. Ferner muss man nach D.'s Worten annehmen, dass auch die Treble Saite doppelchörig war, was immerhin gegenüber der einchörigen „Quintsaite" und auch dem Umstand gegenüber, dass sie als höchste Saite am meisten ins Ohr fiel, bemerkenswert erscheint. Dann sind also die 7., 8. und 9. Saite (diese Zählung gemäfs der Ordnung beim Aufziehen der Saiten hat durchaus ihre logische Berechtigung!) der Counter Tenor, Great und Small Meane, welche also nur einchörig waren. Die Stimmung Dowland's ist Γ—g mit den gewöhnlichen Intervallen, also reinen Quarten und in der Mitte die grofse Terz. Diese Stimmung war meist im Gebrauch. Eine besondere Stimmung wird jedoch in vielen Fällen vorgeschrieben: so verlangt z. B. *Alessandro Ferrabosco*, der in England naturalisierte Italiener (vgl. Becker, Tonwerke, welcher übrigens mehreres von F. nicht kennt und im Register zwei des Namens F. zusammenwirft), nicht weniger als 3 Stimmungen u. s. w.

Über die englische Lautenschrift noch das Folgende. Von *Thomas Robinson*, welcher im Jahre 1603 in London: the School of Musicke, wherein is taught the perfect method of the true fingering of the Lute, Pandora, Orpharion, and Viol de Gamba veröffentlichte, besitzen wir wahrscheinlich genauere Angaben, über alles hierher gehörende. Ich sage wahrscheinlich: das Buch, welches im Besitze des british Museum ist, war bei meiner Anwesenheit dort leider nicht zu finden. Bei der Entzifferung der Zeichnung Dowland's, in welcher er die Namen der Saiten und seine Stimmung, auch die Unisoni und Oktaven

in der nicht vollständigen Angabe der Griffe bietet, kamen mir zahlreiche Kopieen englischer Lautenstücke sehr zu statten, auf Grund deren ich die folgenden Angaben machen kann.

Vergleichen wir die englische Lautenschrift mit den bekannten französischen, italienischen und deutschen, so ergiebt sich: die englischen Lautenkomponisten gebrauchen für die Angabe der Griffe das kleine lateinische Alphabet; nirgendwo findet sich wie bei den Deutschen (man vgl. H. Neusiedler's Ausführungen im theoretischen Teil seines Lautenbuches) auch die Anwendung grofser Buchstaben. Wie bei der französ. und italien. Lautentabulatur ziehen die Engländer 6 Linien, die 6 Saiten der Laute vorstellend, und benutzen die Zwischenräume so, dass der unterste die Griffe auf der 6. Saite darstellt u. s. w. Was die Bezeichnung der Notenwerte anbelangt, so ist auch sie ziemlich feststehend und zeigt sich im Prinzipe derjenigen in der deutschen Orgeltabulatur gleich. Es steht also die Wertangabe über der obersten Linie, und zwar entweder Noten oder nur die Fahnen: sind mehrere aufeinander folgende gleichwertige Noten vorhanden, so wird nur die erste in ihrem Werte bezeichnet, und zwar auch dann, wenn die gleichwertigen Noten mehr als einen Takt umfassen. In der Musik zu einem Maskenspiel, welches 1607 vor Jacob I. zu White Hall aufgeführt wurde, finden sich bei zwei gleichlangen Noten „leyterlein", wie Neusiedler sagt, d. h. 2 senkrechte über den zugehörigen Griffzeichen stehende Striche, welche durch Fahnenstriche, als deren gröfste Anzahl 3 erscheinen, verbunden sind. Eine Verbindung von 4 Wertzeichen in der angegebenen Weise findet sich nicht, ebenfalls nicht eine solche von ungleichen Werten. Ambros, welcher der englischen Musik (leider!) keine oder nur geringe selbständige Forschung widmete und nur Geringfügiges über die englischen Lautenisten mitteilt, sagt III, 424: „im 17. Jahrhunderte kam dann die einfache Zahlenbezeichnung in Gebrauch, deren sich auch die Niederländer und die Engländer bedienten". Ich habe die Lautenstücke von *Thomas Campion, Ph. Rosseter, J. Danyel, W. Corkine, Al. Ferrabosco, John* und *Robert Dowland* u. s. w., soweit sie gedruckt im britischen Museum sind, ich glaube sagen zu dürfen, samt und sonders durchgesehen, aber eine andere Notierung in der Zeit dieser Männer nicht gefunden.

Taktstriche sind durchweg gezogen und meist mit Rücksicht auf die Einheit der Takte; doch fanden sich davon, so am Schlusse der einzelnen Absätze, auch Ausnahmen.

Auf irgendwelche Würdigung der englischen Lautenmusik kam

es mir hier natürlich nicht an; ich gedenke aber über den Gegenstand, über die englische Musik im Zeitalter der Elisabeth überhaupt in einer besonderen Schrift zu handeln, deren Abschluss ich noch in diesem Jahre erreichen zu können hoffe.

Für die Kenntnis der Laute in besonderen hat der Traktat nicht übermäfsigen Wert. Aber will man ihn auch noch so gering anschlagen, die Schrift lehrt wenigstens den grofsen Meister als Schriftsteller kennen, wenn auch nicht von der vorteilhaftesten Seite. Geschrieben scheint mir die Abhandlung nur zu sein, um dem Sammelwerke des Sohnes als eine Art von Einführungsbrief beim Publikum zu dienen. Wenn aber Dowland damals voraussetzte, sein Name übe noch den alten Zauber auf die Engländer aus, wie einst, ehe er für Jahre ins Ausland reiste, so täuschte er sich: bald genug sollte er erkennen, dass er „old fashioned" sei. — — —

In der folgenden Zeichnung gehört die Angabe der Stimmung Dowland; die Griffbezeichnungen u. s. w. habe ich, wie schon gesagt, aus den verschiedenen Lautentabulaturen unschwer zu erschliefsen gehabt, da die Unison- und Oktavenklänge auf den Saiten angegeben waren. Damit ist, wie ich annehmen darf, auch die englische Lautennotierung genügend kenntlich gemacht.

I. Ratschläge für die Wahl der Saiten.

Wenn wir es unternehmen, einen Mann auf der Laute zu unterrichten oder zu belehren, so setzen wir natürlich voraus, dass er schon vorher wisse (möge er niemals so ungebildet sein!), was eine Saite, Bund,*) Griff und Anschlag ist: daher wäre es für einen Lehrer nicht angezeigt, bei jeder einzelnen derartigen Kleinigkeit**) stehen zu bleiben, welche möglicherweise auf die Kunst des Lautenspieles Bezug hat, sondern ruhig über einzelne Dinge hinwegzugehen, die sich von selbst verstehen oder sich doch vom Lernenden selbst klar gemacht werden können, sei es durch die Natur der Sache, durch das Gefühl,

*) Bund = Fret, Griff = stop, Anschlag = stroke. Ich war in Verlegenheit, wie die beiden letzteren Ausdrücke zu übersetzen seien. Die Lexica geben nur die beiden obigen Ausdrücke, die im Grunde ja dasselbe bedeuten; wahrscheinlich geht stroke aber hier mehr auf den ausgebildeten, künstlerischen Anschlag. Es wird nämlich auch (cfr. an etymol. dict. of the E. l. by W. W. Skeat, Oxford 1882) fret erklärt als „a stop on a musical instrument ... such as is seen on a guitar, to regulate the fingering, also die Abteilungen, Halte (stop) der Saite, wie sie durch die frets bezeichnet werden. So bedeutet stop bei Blasinstrumenten die Klappe, ferner das Register der Orgel.

**) small point and matter.

dis diapason

diapente cum diapason

diapente cum diapason

tonus cum diapente

tonus cum | diapente

diatessaron | diatessaron | ditonus maior | diatessaron | diatessaron

I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX.

a b c d e f g h i

Treble. Small Meane. Great Meane. Counter-Tenor. Tenor. Base.

die Vernunft oder die Erfahrung: daher wollen wir nur von solchen Dingen handeln und Erklärungen geben, welche in erster Linie zu wissen nötig sind; und von diesen ist die Auswahl der Saiten sicherlich nicht die geringste.

Gewöhnlich fragen wir bei der Wahl der Lautensaiten darnach, ob sie frisch und erst kürzlich gemacht sind: dies schliefsen wir aus der Helligkeit und Festigkeit der Saiten, welche in einer Schachtel oder in einem Bündel beisammen liegen. Doch täuschen wir uns selbst durch diese Art der Beurteilung sehr, denn die Anwendung von Öl wird Saiten stets eine helle Farbe geben, und so wird denn von den Verkäufern sehr häufig dieser Kunstgriff bei alten Saiten angewendet.

Weil wir nun die Trebles*) in erster Linie haben müssen, so wähle dieselben von heller und freundlicher, weifser oder aschgrauer Farbe, und nimm eine der Längen in deine Hand, aber lasse sie nicht zu klein sein, denn solche Saiten geben keinen Ton, und aufserdem werden sie sich entweder aus Mangel an Länge auslösen oder äufserst falsch tönen.**) Auch öffne die Enden einer Saite des Knotens und halte sie gegen das Licht und siehe zu, dass sie rund und glatt sind; bemerkst du aber, dass sie gekräuselt sind wie der Faden der krausen Cypris oder wie Pferdehaar (was du sowohl fühlen wie sehen magst), so weise solche Saiten zurück, mögen sie auch beides, klar und stark sein, da sie nämlich nicht gut gedreht sind und daher niemals zuverlässig auf dem Instrument sein werden. Um die Stärke dieser Saiten zu erproben, setzen einige die Spitze ihres Zeige- oder Mittelfingers auf eines der Enden des Knotens, und wenn sie dies hart finden, so halten sie die Saiten für gut; wenn er aber nachgiebt, wie wir sagen und sich weichlich feucht anfühlt,***) dann sind die Saiten

---

*) Treble. Skeat erklärt: threefold, the highest part in music ... Why .. is not clear; still the fact is so, and the word, in that sense, is the same word as when it means triple. Indeed, we find triple used by Fairfax in the musical sense of treble. „The humane voices sung a triple hie“ Fairfax, tr. of Tasso b XVIII st. 24. (hie bedeutet Hast, Flucht, Eile; sollte es hier nicht etwa gar mit „fuga“ im alten Sinne (also Canon) identisch sein? Vgl. zu der Frage nach der weitern Bedeutung von „Treble“: Dr. H. Eichborn's Aufsatz in M. f. M. 1889, pag. 162 ff.

**) Man wird aus der Fassung des Orig.s nicht klar: chose them (the strings) of a ... colour, and take one of the knots (!?) in your hand, but let it (the knot) not be too small, for those (! strings?) give no sound, besides they (knots?) will be either rotten for lacke of substance, or extreme false (strings?)

***) bend ... through a dankish weakenesse.

nicht stark. Andere wiederum nehmen das Ende der Saite zwischen ihre Zähne, reifsen an der Saite, und wenn diese dabei am Ende gefasert bricht, so ist sie stark; bricht sie aber kurz ab, so ist sie schwach. Diese Regel gilt auch für den Fall, dass man die Saite zwischen den Händen hält.

Der beste Weg ist der, eine Saite aufzupflücken (wenn der Verkäufer dies nämlich erlaubt und nicht etwa [von vornherein] dir erklärt, dass solche Saiten, wie er sie dir zeigt, alt oder gemischt sind), und dann sieh nach der Klarheit und den eben erwähnten Fehlern der Saite und ob sie mit kleinen Haaren fasern. Und wiederum sieh an den Enden an einer Seite des Knotens, dass die Saite nicht bucklig ist, ich meine, ein Stück dick und das andere dünn; ziehe alsdann, um die Stärke zu erproben, die Saite straff an zwischen deinen Händen, halte sie gegen das Licht und untersuche, ob sie so klar (durchsichtighell) wie bevor ist; ist sie es nicht und sieht trübe (muddy) wie ein brauner Faden aus, so wisse, dass es eine alte Saite ist und nur mit Öl abgerieben wurde, um rein gemacht zu werden. Diese Wahl der Saiten bezieht sich nicht allein auf die „Trebles", sondern ebenso auf die kleinen und grofsen „Meanes": dickere Saiten sind, wenn sie auch alt sind, durchaus besser zu gebrauchen, wenn nur die Farbe gut ist; sind sie frisch und neu, so werden sie, gegen das Licht gehalten, klar erscheinen, auch wenn ihre Farbe schwärzlich ist.

Es werden nun wiederum einige alte Saiten das Strecken zwischen deinen Händen gut aushalten, und doch, sobald du sie auf das Instrument aufziehst, sich nicht bis in den Halsabsatz (nut) dehnen (und ruckweise weiten) lassen, und dort brechen, selbst noch beim Stimmen: die beste Hülfe, wenn sich die Saiten nicht in dieser Weise dehnen lassen, ist, die kleinen Einschnitte des Absatzes, (in welchen die Saite gleitet), mit etwas Öl, Wachs oder Graphit einzureiben.

Wenn ihr Saiten auszusuchen wünscht, welche nicht falsch sind, (wenn der Verfertiger es euch nicht versprechen kann!), so ist da auch eine Regel für die Erkennung durch das Auge, nachdem die Saite ausgezogen ist; doch diese ist so gewöhnlich und allgemein bekannt, dass ich es nicht für angezeigt halte, euch mit ihrer Angabe zu belästigen.

Es giebt auch einzelne farbige Saiten, von diesen suche dir die hellsten Farben aus: vom Grün die Seewasserfarbe, vom Rot das Carnarion, vom Blau das Lichtblaue.

Wie nun diese Saiten aus zwei Sorten, grofsen und kleinen, bestehen, so ist jede von beiden Sorten in verschiedener Weise verpackt,

nämlich die eine Sorte, die kleineren Saiten, welche von Rom und andern Teilen Italiens herkommen, sind zu einigen Dutzenden in Bündel gebunden; diese sind neu sehr gut; wenn nicht, so giebt ihre Stärke bald nach; die andere Sorte ist in Schachteln verpackt und kommt von Deutschland; diese Saiten, welche von „Monnekin“ und „Mildorpe“ kommen, sind und bleiben die besten. Dann giebt es noch eine vollere und dickere Sorte von Saiten, als wie man sie gewöhnlich hat (welche wir Gansars nennen). Diese sind als grofse und kleine „Meanes“ sehr gut, aber als „Trebles“ nicht. Noch ist da eine andere Sorte von kleineren Saiten, welche in Livornia in Toscana gemacht werden: diese sind rund zusammen aufgerollt, als ob sie ein Büschel Pferdehaare wären. Diese sind neu sehr gut, aber es sind nur halbe Längen.*) Merke dir, dass hier ein Laden ist, welcher diese Saiten, die erst kürzlich hier eingeführt sind, hat; sie werden hier zugerichtet und gehen als „ganze Längen“. Von den gröfseren Sorten der Basssaiten sind einige in Nürnberg, andere in Strafsburg verfertigt und nur in Knoten, wie andere Saiten aufgebunden. Diese Saiten sind neu ausgezeichnet; wenn nicht, so lassen sie sich durchaus nicht einstimmen. Die besten Saiten dieser Art sind die in doppelten Knoten zusammengebundenen (die zusammengefügten Doppellängen), welche in Bologna in der Lombardei gemacht und von dort nach Venedig geschickt werden. Von dort werden sie nach den Marktplätzen transportiert und gewöhnlich „Venice Catlines“ genannt. Die beste Zeit für den Kaufmann sich mit Saiten zu versehen ist die Michaelmesse, denn um diese Zeit bringen die Saitenmacher ihre besten Saiten, welche im Sommer gemacht werden, nach den Frankfurter und Leipziger Messen; zu Ostern hingegen bringen sie ihre nicht so guten, im Winter gemachten Saiten.

II. Wie man die Saiten an ihre rechten Stellen auf der Laute bringt.

Um die Saiten wohl zu ordnen und sie an ihre rechten Stellen auf der Laute zu bringen, werden der Gesichts- und der Gefühlssinn in Anspruch genommen. Daher habe zuerst acht auf die Gröfse oder Kleinheit des Instrumentes, und diesem entsprechend bringe die Saiten so an, dass du für die gröfsere Laute die dickeren, für die kleinere die dünneren Saiten aussuchest und zwar:**) zuerst ziehe die Trebles auf, welche weder zu straff noch zu schlaff angespannt werden dürfen,

*) but they are but half knots.

**) which being so thought on und dies bedenkend!

sondern zu solch einer vernünftigen Höhe anzuspannen sind, dass sie einen gefälligen Ton geben und auch, wie die Musiker sagen, hin und her schwingen nach dem Anschlage.*) Zweitens ziehe die Bases auf und zwar auf der Stelle, welche man die 6. Saite oder Γ ut nennt. Diese Bases müssen beide von einer Dicke sein; doch ist es eine ganz allgemeine Gewohnheit gewesen (obwohl nirgendwo so viel angewendet wie hier in England) eine schmalere und eine dickere Saite zusammen aufzuziehen, aber erfahrene Musiker haben diese Gewohnheit aufgegeben als eine den Regeln der Musik widersprechende. Doch zu unserm Zweck: Diese doppelten Bases müssen in gleicher Weise weder zu hart noch zu schwach angespannt werden, sondern so, dass sie gemäſs deinem Gefühl beim Anschlag mit dem Daumen und Finger (!) gleichmäſsig den Trebles das Gleichgewicht halten,**) (yeelding from them a low or deepe sound) (?!) und von den Trebles um ein Intervall, genannt Disdiapason, entfernt sind. Sind nun die Bases eingeordnet, so gehe an den Tenor, dessen Saiten so viel kürzer als die des Basses sein müssen, dass sie ein Diatessaron höher, d. h. eine vierte, oder um es besser auszudrücken, vier Noten höher erklingen. Wenn das gethan ist, so schlage den Tenor mit deinem Daumen an und zugleich den Treble mit deinem Zeigefinger und du wirst beide in dem Intervall Diapason cum Diapente erklingen hören. Wie nun die Töne in der Höhe wachsen, so müssen die Saiten an Länge abnehmen. So ist es auch im umgekehrten Falle für die folgenden, nämlich die 7., 8. und 9. Saite, wobei wie vorher das Gleichgewicht beibehalten wird,***) wie wenn es gleiche Dinge wären, welche auf einer gewöhnlichen Wage gewogen würden.

III. Wie man die Bünde auf der Laute anbringt.

Obwohl man es voraussetzen dürfte, so beachten wir doch hier das Decorum nicht, weil unsere Auseinandersetzung sich nämlich zuerst darauf erstreckt, die Bünde auf der Laute anzubringen, anstatt zuerst von der Stimmung zu sprechen, wie es sonst fast allgemein üblich

---

*) play too and fro after the strokes thereon: die Saiten sollen nur so wenig hoch angespannt werden, dass die Schwingungen dem Auge noch sichtbar bleiben und demnach eine nur mäſsige Tonhöhe erzielt wird. Diese Erklärung hat viel gegen sich; was aber kann der Satz sonst bedeuten?

**) but that they may ... counterpoyse the Trebles. Man soll also mit jedem der beiden Finger ungefähr die gleiche Kraft beim Anschlagen anwenden müssen.

***) Likewise by the Contrary, for those accessories, which are the 7th, 8th and 9th string, and keeping the former counterpoyse, as if they were etc.

ist: doch habe ich, der ich für Schüler und nicht für Meister schreibe (in der Erkenntnis der Wichtigkeit beider Gegenstände), vorgezogen, diesen Gegenstand zuerst zu behandeln, in der Hoffnung, dadurch eine um so leichtere Einführung in die Stimmung der Laute zu gewinnen, welcher Gegenstand wohl nicht der geringste ist, und dessen Erklärung von den Meisten gewünscht wird, weil zwischen „bebünden" und „stimmen" Symphonie durch Antiphonie statthat, das ist zu sagen: dadurch dass man die Saiten aufwindet und nachlässt, entsteht aus einem Discord*) ein Accord, und umgekehrt. So wird eine süfse Weise geschaffen, welche in sich geschlossen ist**) und nach einer bestimmten Art und Weise, unter welcher die Töne zusammentreffen, durch ihre Übereinstimmung jenen Klang hervorrufen, welcher dem Ohre wohlgefällt. Daher denn der berühmte Meister Andreas Ornithoparcus im 3. Kap. des 1. Buches seines Micrologus sagt: eine Stimme ist zusammengesetzt aus „Key" und „Sillable". Ebenso sind hier die Töne auf der Laute, (wobei ein Tenor durch Noten ausgedrückt sein mag) zusammengesetzt aus „stoppe" und „stroke"; deren Unterscheidung wird durch Saiten gezeigt, von den Alten Phtongos genannt, und ebenso durch Frets (?), genannt Nervi. Glar. lib. I. Dodecha.***) Nun betrug die Zahl der Frets in den letzten Jahren nur 7, wie Hans Gerle der Lautenist, Bürger und Lautenmacher von Nürnberg (denn so bezeichnet er sich selbst in seinem Tabulaturbuche von 1533) bezeugt, und so blieb der 7. Bund (gemäfs dem Monochord in der diatonischen Ordnung) auf der Diapente stehen. Gegenwärtig jedoch wurde ein 8. Bund hinzugefügt: ich selbst bin 30 Jahre nach der Drucklegung jenes Gerle'schen Buches geboren, und alle Lauten, an welche ich mich erinnern kann, hatten 8 Bünde und endeten demnach auf dem Semitonium cum Diapente.†)

Aber, wie Plautus sagt, die Natur der Menschen, indem sie nach Kenntnis dürstet, wünscht allzeit mehr zu erfinden. *Mr. Mathias Mason*, unser hochberühmter Landsmann, Lautenist und einer der Grooms seiner Majestät höchst ehrenwerten Privie-Chamber, kam, wie man mir erzählte, durch einen geistreichen Einfall darauf, drei weitere Bünde zu erfinden, die von Holz gemacht und auf den Lautenbauch

*) between Fretting and Tuning there is Simphonie by Antiphonie, that is to say, through the winding up and letting downe of the strings, an accord riseth from Discord ...

**) which doth concurre.

***) Glarean Dodecachordon, übers. von P. Bohn, I, pag. 38.

†) Siehe unten.

geleimt waren; seither wurden, es war einige wenige Jahre später, durch die Franzosen die Hälse der Lauten verlängert, wodurch Platz für zwei weitere Bünde entstand, so dass alle Lauten, welche sehr verbreitet und beliebt sind, zehnbündig sind. Um nun die Bünde richtig anzubringen, wobei wir von den verschiedenen Tönen, welche sie verursachen, Gebrauch machen müssen, so sind da zwei Wege: der eine ist der göttliche Sinn des Gehörs, welchen diejenigen, welche damit begabt sind, meist gebrauchen; und es ist ja nach der Lehre der Stoiker eine Verbindung zwischen dem Verstand und dem Gehör; nach diesem setzen sie, wenn das Instrument „offen" gestimmt ist, die Bünde in ihre Ordnung. Wie aber Calvisius in „de initio et progressu musices" sagt: der Gehörsinn täuscht meistens und kann nicht über die Töne der kleineren Intervalle genau entscheiden. Hiermit stimmt Valla Placentius im 3. Kap. des 2. Buches seiner „Musik", worin er sagt, dass jene Töne mittels durch die Natur gegebener (!) Instrumente, also durch Scharfsinn und Verstand, und nicht nach dem Gehör bestimmt und abgewägt werden müssten, weil dessen Urteil unzuverlässig sei.

Die Gewissheit hierüber wurde nun zuerst, wie Petrus Comester in seiner Historia scholastica erzählt, durch Jubal ausgefunden, indem er seines Bruders Hämmer wog; aber die meisten Autoren schreiben dies dem Pythagoras zu, dem Sohn des Mnesarchus, eines geborenen Samiers, dem Urheber des Namens „Philosophie", welcher in den Zeiten des Cambyses, des Königs von Persien lebte, 70 Jahre, nachdem die Belagerung Babylons endete, als Tarquinius Superbus, der letzte römische König, regierte, mehr als 600 Jahre nach der Zerstörung Troja's und 500 Jahre vor Christi Geburt. Und die Veranlassung dazu war die folgende. Pythagoras, welcher an der Feststellung gewisser Intervalle arbeitete, entzog das Urteil seinem Gehör und richtete sich nach den Regeln des Verstandes: denn er wollte menschlichen Ohren keinen Glauben schenken, welche teils von Natur verschieden sind, teils durch äufsere Eindrücke beeinflusst werden. So lasse man z. B. eine Gesellschaft von Lautenisten, Violisten u. s. w., welche immerhin in ihrem Fache bewandert sein mögen, einen nach dem andern spielen: man achte dann auf jeden, wenn die Reihe zu spielen an ihn kommt, wie er sein Instrument nur nach seinem Gehör stimmt! Aufserdem huldigte Pythagoras keinem Instrument, unter welchen gewöhnlich viel Verschiedenheit und wenig Zuverlässigkeit zu finden ist, wie auch noch jetzt, wenn man nur die Saiten betrachtet, welche durch die Luft, welche sie aus-

trocknet, einen stumpfen Klang bekommen, oder durch einen andern Zufall ihre vorige Beschaffenheit leicht einbüfsen. In der Annahme nun, alle anderen Instrumente seien dem gleichen Einfluss unterworfen, studierte Pythagoras, indem er berechnete, dass alle diese Dinge (die Instrumente) keine völlige Sicherheit böten, eine lange Zeit hindurch, wie er das richtige und konstante Verhältnis der Konkordanzen berechnen könne.*) . . . .

. . . .

Soweit reichen die Worte des Boetius. Nachdem nun so die Intervalle nach Gewicht und Anzahl herausgefunden, wollen wir versuchen, sie durch Messung zu bekommen; dabei mag der Unwissende durch diese ungeteilte Dreieinigkeit wahrnehmen, dass der Finger Gottes die Musik bildete, als sein Wort die Welt schuf!

Nimm nun also ein dünnes, flaches Lineal von weifslichem Holz und mache es**) . . . .

---

*) Hier folgt die lange Erzählung davon, wie P. durch Schmiedehämmer auf die Unterscheidung und Bestimmung der Intervalle geführt worden sei. Vgl. darüber Ambros I, Forkel I etc.

**) Die folgende Darlegung Dowland's ist so unklar und verworren, dass man sich nicht darin zurechtfinden kann. Ich folge hier Mr. *A. J. Hipkins*, welcher auf Veranlassung Mr. *W. Barclay Squire*'s die Güte hatte, D.'s Worte für mich zu revidieren.

D. sagt: man nehme ein flaches Lineal, dessen eines Ende die bridge bedeutet (die Befestigungsstelle der Saiten auf dem Corpus). A heifse das andere Ende des Lineals, die „nut“, also die Stelle, in welcher der Lautenhals einknickt: hier sind die kleinen Kerben, in welchen die Saiten gleiten. N heifse die Mitte. Dann giebt:

1/3 der ganzen Länge	den	7	Bund	H	(diapente).
2/11 AH	„	1	„	B	(Semiton).
1/3 AH	„	2	„	C	(Tonus).
4½ × 1/3 (AB) von B aus gemessen	„	3	„	D	(Semiditon).
1/2 AN	„	5	„	F	(Diatessaron).
1/2 DF	„	4	„	E	(Ditonus).
1/2 FH	„	6	„	G	(Semidiapente).
1/3 der Länge B-bridge...........	„	8	„	I	(Semiton. cum diap.).
1/3 der Länge C-bridge	„	9	„	K	(Ton. cum diap.) (Hexachord maior).
1/3 der Länge D-bridge	„	10	„	L	(semiditon.cum diap).

Nun übertrage man diese Mafse genau auf den Lautenhals.

Die Messung D.'s ist also rein pythagoräisch.

Bei dieser Gelegenheit spreche ich den beiden genannten, sowie Herrn Knecht in Zürich für seine Auslegung manches mir unklaren Ausdruckes meinen besten Dank aus.

IV. Von der Stimmung der Laute.

Ihr Wesen ist Symphonie durch Antiphonie, welche erwächst durch das Aufwinden und Niederlassen der Saiten, wie es schon oben gesagt wurde, und darin besteht nach Plutarch jener eine Zweig der Weisheit, welcher Musik genannt wird. Ich wünsche, dass diejenigen, welche sich selbst den Namen von Meistern beilegen (indem sie andere lehren), etliche gute und nötige Regeln für das Stimmen der Laute, nicht allein für ihre eigene Hülfe, sondern ebenso für den augenblicklichen Nutzen ihrer Schüler ausfindig machen, weil dies nämlich durchaus notwendig ist. Wiederum, mag auch der Meister nicht so fleifsig, sorgsam und eingehend sein, so sind doch drei Dinge zu verlangen und für den Schüler notwendig, nämlich natürliche Anlage, Vernunft und Übung, weil die Harmonie hierin von der Wissenschaft und menschlichen Kunst abhängt, welche der Verstand durch die stete Übung in der Musik im Gedächtnis behält. Daher kommt es, dass (durch Übung) in der Musik nicht allein das Gefühl, sondern auch der Verstand subtiler gemacht werden.

Daher ermahne ich alle Praktiker auf unserm Instrument zur Erlernung ihrer künstlichen Gesänge, ebenso die Elemente und Prinzipien dieser Kenntnis verstehen zu lernen, als ausgezeichnete Helfer in dieser Wissenschaft, welche man sich auch bald zu eigen gemacht hat, wenn nur der Lehrer geschickt genug ist, richtig zu lehren: für diesen Zweck habe ich kürzlich das Werk des gelehrten Andreas Ornithoparcus, nämlich seinen Micrologus ins Englische übersetzt.*)

Ebenso ist es Pflicht der Lauten-Lehrer, ihre Schüler die Stimmung zu lehren, dass sie dadurch beides, die dauernden Tonabstände, wie auch jene versteckten Intervalle, welche zur Stimmung eines Instrumentes gehören, unterscheiden lernen. Die Einsicht hierin wird uns gewöhnlich durch den feinen Gehörsinn zu teil, welcher von so grofsem Werte ist, dass Plotinus, das Haupt der Platoniker, es der Schönheit der Seele gleich setzt. Aus diesem Grunde haben einige Regeln aufgestellt, um die Übereinstimmung von Konkordanzen durch Unisoni und Oktaven zu erproben, was sich in der That machen lässt, sobald

*) Andreas Ornithoparcus His Micrologus, Or Introduction: containing the Art of Singing. Digested into Foure Bookes. Not onely Profitable, But also necessary for all that are studious of Musicke. Also the Dimension and Perfect Vse of the Monochord, according to Guido Aretinus. By J. D. Lutenist, Lute-player, and Bachelor of Musicke in both the Universities, 1609. London: Printed for Thomas Adams dwelling in Pauls Church-yard, at the signe of the white lion.

das Instrument gestimmt ist; aber nach welcher Anordnung die Saiten auf- und niederzulassen sind, darüber habe ich noch keine erklärende Auseinandersetzung bei irgend einem gefunden. Daher — ich spreche nach meiner eigenen Erfahrung — lasse den Schüler jedes Saitenpaar zunächst in den Einklang bringen und wenn das gut verstanden wird, so lasse ihn seine Bases und einen der Tenors im Einklang stimmen, drittens lasse ihn die Töne des Bass durch Anschlag angeben und dann mache den Tenor leer tönen, und zwar zu dem Ton, welcher im Bass angeschlagen war: diese Regel muss zwischen Bass und Tenorsaiten befolgt werden, bis der Bass mit dem Tenor im Buchstaben F im Einklang steht: und dann stimme beide Tenorsaiten zusammen, aber vorausgesetzt, du habest deinen Tenor zu hoch gestimmt, dann wirst du ihn (die richtige Tonhöhe) an einigen der Stellen um F finden, z. B. in G, H etc. Lass ihn daher wieder bis zu F herab. Der nämliche Weg muss durchweg innegehalten werden mit alleiniger Ausnahme von Kontratenor und Great Meane, wobei die gleiche Regel wie oben gilt, dass nämlich die Gr. M. im Einklang mit E*) in dem Kontratenor stehen muss. Wenn nun so nach dieser Regel die Laute gestimmt ist, so wirst du die Intervalle oder Spatien, wie sie in der unten gegebenen Tabelle**) enthalten sind, hören und leicht die Laute nach deinem Gehör stimmen lernen ohne anzuschlagen***) (?) und auch die Bünde anbringen nach der allgemeinen Gewohnheit.

Ein Couplet auf den Grafen d'Artois von vor hundert Jahren.

Mitgeteilt von Dr. jur. **Th. Distel**, K. S. Archivrat.

In Gesandtschaftsberichten des K. S. Hauptstaatsarchivs (Locat 2750, XXXVI, Bll. 601 — 604) fand ich ein Couplet, welches, wie mir aus der Nationalbibliothek zu Paris mitgeteilt wurde, in Frankreich während der Reise, die Graf d'Artois (später Karl X.) im Interesse Ludwig's XVI. an mehrere europäische Höfe 1791 unternommen

*) d. h. also die Great Meane setzt auf dem vierten Bund (von der leeren Saite an gerechnet) der Counter-Tenorsaite ein, also auf der grofsen Terz. „Der nämliche Weg muss durchaus innegehalten werden" (weiter oben) heifst natürlich: die leeren Saiten sind in reinen Quarten, also so, wie man es für die ital. und französ. Lautentabulatur als Normalstimmung aufstellen darf, einzustimmen. Virdung, Judenkünig und Gerle beginnen bekanntlich auf A.

**) Hierauf folgt im Original die Tabelle, wie sie oben beschrieben wurde.

***) without stopping.

hatte, gesungen wurde. Der Text ist dort sonderbarerweise unbekannt, die Melodie (de Nina) stammt vom Komponisten der beiden Savoyarden *Nic. d'Alayrac.* Zur Erinnerung an die denkwürdigen Kongresstage (25.—27. August 1791) zu Pillnitz, welchen der Graf ebenfalls beiwohnte, teile ich im folgenden den Gesang — der Kürze wegen ohne Klavierbegleitung — mit.

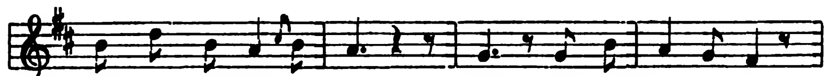
(Air de Nina.) (Von D'Alayrac.)



Quand le Comte d'Artois viendra rendre la couronne à son



frè - re, tout bon Français a - lors di - ra: voi - là mon sau-



· veur et mon pè - re. Mais je re - gar - de,



je re - gar - de . . . . hé - las, hé - las! Le comte



d'Ar-tois ne vient pas, le com - te d'Ar-tois ne vient pas.

Louis, pardonne à tes sujets,
On a changé leur caractère;
Ils ont cessé d'être Français
Puisqu' ils ont méconnu leur père;
Mais, mais espère!
Ah-ah! ah-ah!
D'Artois les refrancisera.
D'Artois — — — — —

L'infâme et traître général
Qui de son maître accroît les peines
Ne sait que lui faire du mal;
Chaque jour il rive ses chaînes.
Mais, mais j'espère:
Ah-ah! ah-ah!
D'Artois bientôt les brisera.
D'Artois — — — — —

Pour rétablir l'ordre et la paix
Léopold, Charles et Gustave
Vont enfin punir les forfaits
Des d'Orléans, Lameth Bamave,
Il faut y croire:
Ah-ah! ah-ah!
Que de Jacobins l'on pendra!

Nachtrag zu Mersenne's Druckwerke.

In der Bibliothek des britischen Museums in London fand ich folgenden bisher unbekannten Druck Mersenne's:

Traicté de l'orgve. Abbildung. De l'Imprimerie de Pierre Ballard. Hochfol. 102 S. Dedic. an Mr. Pascal, gez. von F. Marin Mersenne Minime, den 1. Nov. 1635. Preface au lecteur, 3 Bll. S. 1. Liv. 1. des orgues. Behandelt den Bau der Orgel mit zahlreichen Abbildungen, darauf wird jedes Register der Orgel mit seiner Pfeifenart erklärt. Um die Enharmonik herzustellen gebraucht er doppelte Obertasten für ♭ und für ♯ und fügt zugleich die Schwingungszahlen hinzu. Seite 84 befindet sich eine Tabelle für die Diminutions.

Mitteilungen.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel III, 4de Stuk. Amst. 1891, Fr. Muller & Co., bildet den Schlussteil des 3. Bandes, der demnach 268 Seiten umfasst. Er enthält Arbeiten über Christiaan Huygens, Johan Albert Ban, eine Nachlese zu dem Briefwechsel Constantin Huygens. Die Beschreibung eines Missale in Arnhem mit Musikbeilage. Mitteilung einiger alten geistlichen Lieder mit Facsimile, nebst einer Melodie aus einem Cantionale von 1561.

* Hierbei 1 Beilage des Baseler Kataloges. Bog. 7.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Totenliste des Jahres 1890,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikztg.
Büh. Gen. = Deutsche Bühnen Genossenschaft. Berlin.
Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.
Lessm. = Allg. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = le Mén. Journal du monde music. Paris, Heugel.
M. Rsch. = Musikal. Rundschau. Wien, Wetzler.
M. Tim. = Musical Times. London, Novello.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Lpzg., Kahnt.
Ricordi = Gazzetta music. di Milano.
Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Lpzg., Senff.
Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Lpzg., Fritzsch.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

(Die Herren Dr. Grandaur in München und Dr. Kalischer in Berlin haben durch Zeitungsausschnitte von Todesanzeigen sich um die Totenliste wesentlich verdient gemacht.)

Adam, Pierre, Solobratschist der grofsen Oper, st. im Juni das., 70 Jahr alt. Wbl. 345. Lessm. 323. Ménestrel 192.

Adolfi, Gustav, Baritonist, st. in Philadelphia. Sig. 1017.

Aguado, Antonio, Konservatoriumsprof., Komponist von Kirchensachen, st. im Jan. in Madrid. Lessm. 86. Sig. 250. Ménestrel 40.

Allessandrini, Pietro Mattioli-, Bassist u. Komponist einiger Buffo Opern, st. in Sinagoglio. Sig. 282.

Andreot, Cesare, Komponist geistlicher Musik, st. in Florenz. Wbl. 61. Sig. 153. Lessm. 72.

Antoine, Theophile, Posaunist am Coventgardentheater in London, st. das. 28. Febr., 71 Jahr alt. M. Tim. 220.

Arcais, Francesco d', Marquis, Musikschriftsteller u. Komponist, st. 15. Aug. in Castelgandolfo, geb. 15. Dez. 1830 zu Cagliari. Wbl. 453. Lessm. 410.

Argenteau, siehe Mercy.

Armstrong, Thomas, Pianist, Verfasser einer Geschichte der Tonkunst in Liverpool, st. im Mai das. Wbl. 309. Lessm. 283.

Avé Lallemant, J. Fr. Th., Klavierlehrer in Hamburg, st. das. 9. Nov. 85 Jahr. Sig. 1047.

Bächtold, J. G., Kapellmstr. in Schleitheim (Schweiz), st. das. im April, 71 Jahr alt.

Barnett, John (recte Bernhard Beer), Opern-Komponist, st. 17. April in Cheltenham, geb. 1. Juli 1802 in Bedford. M. Tim. 285.

Barth, Theodor, Musikalien-Verleger (Firma Sulzbach), st. 10. Mai in Buckow. Lessm. 240.

Bartsch, Christian, Rektor u. Herausgeber der „Dainu balsai", litauische Volksliedermelodien in 2 Bänden, st. 10. Jan. in Tilsit (geb. 1832 im Kreise Stallupönen). Nekrolog in Sängerhalle, Lpz. bei Siegel p. 103.

Bazzigotti, Raffaele, Komponist, Pianist u. Gesanglehrer, st. 30. Nov. in Trient, geb. in Bologna. Sig. 59. Ricordi 804.

Becker, Valentin Eduard, Komponist zahlreicher Männerchöre u. Stadtkämmerer in Würzburg, st. das. 24. Jan., geb. das. 20. Nov. 1814, Wbl. 75. N. Z. f. M. 68. Biogr. in Sängerhalle, Lpz. 1887. 414 mit Portr.

Beer, Bernhard, siehe Barnett.

Behrens, Joh. Didrich, Begründer des Chorgesanges in Norwegen, st. Anfang des Jahres in Christiania, 70 Jahr alt. Wbl. 127. Lessm. 97.

Bellardi, Lorenzo, Harmonie-Prof. am Musik-Lyceum in Turin, st. das. Wbl. 61. Lessm. 72.

Beluzki, Olga, Sängerin, st. im Juli in Moskau. Lessm. 379.

Bered, Marcello, Konzertsänger in Paris, st. das. Wbl. 188. Sig. 440.

Bertini, Domenico, Professor, Komponist u. Kritiker, st. in Florenz 7. Sept., geb. 26. Juni 1829 in Lucca. Ricordi 596.

Bianchi, Camillo Guglielmi, Orgelbauer, st. in Novi Ligure, geb. zu Lodi 10. Okt. 1821. Sig. 109.

Biletta, Emanuele, Opernkomponist, st. im Nov. zu Pallanza (am Lago

Maggiore), geb. 20. Dez. 1825 zu Casal - Monferrato. Wbl. 649. Ricordi 772. Ménestrel 375.

Blanch, Bartholomé, Musiklehrer u. Komponist in Buenos-Ayres, st. das. 27. Juli, geb. 30. Nov. 1816. Wbl. 519. Sig. 838.

Blot, Henry, Kapellmstr. u. Komponist, st. in Tournai 4. Sept. Lessm. 448.

Börner-Sandrini, Frau **Marie**, früheres Mitglied der ital. Oper zu Dresden, st. 24. Dez. 83 Jahr alt. Wbl. 26. Sig. 59.

Boschi-Boch, Baritonist, st. 6. Jan. zu Mainz, 71 Jahr alt. Sig. 91.

Bose, von, ehemal. Intendant des Wiesbadener Hoftheaters, st. 3. Nov. zu Wien. Sig. 999.

Brassin, Leopold, Pianist, st. in Konstantinopel, geb. 28. Mai 1843 in Strafsburg. Wbl. 188. Lessm. 219.

Burkhardt, Julius, Kais. Russ. Kammermusiker, st. 12. Juni in Dresden, geb. 23. April 1823 in Wilsdruff. Büh. Gen. 277.

Butler, John Jarvis, Organist in Tacoma (N. Amerika), st. das. 28 Jahr alt. Sig. 59.

Buzelli, Giuseppe, erster Kontrabassist am Teatro communale in Triest, st. das. 22. März, 75 Jahr alt. Wbl. 226. Lessm. 219. Ricordi 212.

Byrne, Arthur, Sänger u. Gesanglehrer in London, st. das. Sig. 264.

Campanella, Francesco, Gesanglehr., st. in Neapel, 62 Jahr alt. Sig. 489.

Canzi-Wallbach, Katharina, Opernsängerin in Stuttgart, st. das. 22. Juli, 87 Jahr alt. Wbl. 404. Lessm. 379.

Carl, Frau **Henriette**, frühere Preufs. Kammersängerin, st. in Wien 18. März, 80 Jahr alt. Wbl. 203. Lessm. 173.

Carli, Jacopo, Komponist, st. im Juli in Verona, 70 Jahr alt. Ricordi 484.

Casioli, Luigi, Musiklehrer, st. zu Udine, 71 Jahr alt. Ricordi 820.

Castellan, Andrea, Tenorist, st. zu Borgosesia, geb 1813 zu Vicenza. Wbl. 61. Sig. 153. Lessm. 72.

Cattinari, siehe Fassi.

Chaudier, Armand, Vorsitzender der Tonkünstler - Gesellschaft in Antwerpen, ein Grofsindustrieller u. Förderer der Kunst, st. das. 27. Mai, 60 Jahr. Lessm. 266. Sig. 727. Vossische Ztg. Nr. 244.

Christianowitch, Nicolas, Herausgeber von Briefen Chopin's, Schubert's u. Schumann's, st. im Juni in Poltawa. Wbl. 370. Guide 192.

Corsi, Giovanni, Baritonist, st. 4. Mai in Monza, geb. 1822 in Verona. Lessm. 266. Wbl. 287. Ricordi 308 Biogr.

Corticelli, Enrico, Piano-Prof. a. d. Accademia filarmonica zu Bologna, st. das. 25. Jan., 64 Jahr alt. Sig. 313. Ricordi 100.

Curth, **Ernst**, Komponist u. Arrangeur, st. zu Dresden. Lessm. 209.

Dameron, Fräul. **Pauline**, Opernsängerin, Freundin u. Pflegerin Auber's, st. im Aug., 65 Jahr alt. Wbl. 453. Lessm. 448.

Daniele, **Giuseppe**, Orchesterdirigent u. Tanzkomponist, st. im Febr. zu Paris. Wbl. 112.

Deacon, **Harry Collings**, Pianist, Schüler Cypr. Potter's, st. 24. Febr. zu London, geb. das. 1822. M. Tim. 220.

Demnitz, **Fritz**, erster Klarinettist der Königl. Kapelle zu Dresden, st. das. 2. April, 47 Jahr alt. Wbl. 237. Lessm. 219.

Deppe, **Ludwig**. Dirigent der Schles. Musikfeste, Kgl. Hofkapellmstr. a. D. in Berlin, st. 5. Sept. in Pyrmont. Nekr. Lessm. 434.

Deutsch, **Emanuel**, Bühnentenor, st. 26. Jan. in Berlin, 52 Jahr alt. Sig. 217.

de Voss, siehe Voss.

Döring, **Heinrich**, Kgl. Kammersänger am Hoftheater zu Hannover, st. das. 5. Sept., geb. 30. Aug. 1834 in Schwedenstadt. Büh. Gen. 358.

Dornheckter, **Otto**, Musikdir. u. Gesanglehrer, st. im Nov. zu Stralsund. Wbl. 649.

Dresel, **Otto**, Pianist u. Komponist, st. 26. Juli in Beverly bei Boston, geb. 1826 zu Andernach. Wbl. 453. Lessm. 448. Nekr. Sig. 721.

Dubez, **Peter**, Harfen-Virtuose am Orchester in Pest, st. 22. Okt. in Budapest, geb. in Schlesien. Wbl. 556. Sig. 935. Lessm. 536.

Dupont, **Pierre-Auguste**, Prof. am Konservatorium in Brüssel, Komponist u. Pianist, st. das. 17. Dez., geb. 9. Febr. 1827 zu Ensival. Wbl. 26. Sig. 109. Ménestrel 407.

Ehrlich, **Max**, ehemaliger Kammermusiker am Theater zu Kassel, st. das. im März, geb. 6. Nov. 1848 zu Herzberg. Büh. Gen. 171.

Ellis, Dr. **Alexander John**, (Pseudon. Sharp), Musikschriftsteller, st. 28. Okt. in Kensington (London), geb. 14. Juni 1814 zu Hoxton bei London. M. Tim. 732. Lessm. 656.

Engel, **Karl**, Musiklehrer in Barmbeck bei Hamburg, st. das. 4. März, 40 Jahr alt, Sig. 361.

Engelmann, **Julius**, Musikal.-Verleger in Wien, st. das. am 8. Sept, Rundschau 5, 179. Am 9. Sept. nach Wbl. 474.

Escudier, siehe Vandeul.

Espadero, **Nicolas Ruiz**, cubanischer Pianist, st. in Havannah, 55 Jahr alt Wbl. 519. Sig. 806. Lessm. 448. Ricordi 724. Ménestrel 343.

Estey, **Jakob**, Gründer einer Pianoforte- u. Harmonium-Fabrik, st. in New-York, 76 Jahr alt. Lessm. 240.

Eulenstein, **Karl**, Guitarren-Virtuose in London, st. 15. Jan. in Cilli (Steiermark), 87 Jahr alt, geb. in Heilbronn. Lessm. 72.

Fagotti, Ludovico, italienischer Tenor, st. in Carracas, 28 Jahr alt. Lessm. 86.

Farkas, Miska, Zigeuner-Primas, Kapellmstr., st. im Febr. in Raab, 61 Jahr alt. Sig. 329. Lessm. 173.

Fassi, Madame **Carlotta**, geb. Cattinari, italienische Opernsängerin, st. zu Paris, 62 Jahre alt. Wbl. 309. Lessm. 283.

Fitzenhagen, Wilhelm, Violoncello-Virtuos, Prof. am Kais. Konserv. zu Moskau, st. das. 14. Febr., geb. 15. Sept. 1848 zu Seesen. Wbl. 140. Lessm. 145. Sig. 264.

Flight, ..., Englischer Orgelbauer u. Organist, st. 31. Mai in Wandsworth, 90 Jahr alt. Wbl. 345.

Fogelberg, Gunnar, schwedischer Sänger u. Gesanglehrer, st. 9. Dez. in Trolätter, geb. das. 16. Sept. 1840. Lessm. 62.

Fontana, Alessandro, Kontrabassist, st. in New-York. Sig. 282.

Formaglio, Luigi, Opernkomp., st. in Monselice. Wbl. 309. Lessm. 283. Ménestrel 176.

Franck, César-August, Komponist von Oratorien u. Kammermusik, st. 8. Nov. in Paris, geb. 10. Dez. 1822 zu Lüttich. Wbl. 604. Lessm. 580. Sig. 1047. Ricordi Biogr. 740.

Frattini, Giuseppe, Organist an der Kathedrale zu Parma u. Orgelbauer, st. das. 23. März, geb. 1822. Sig. 475. Ricordi 212, Biogr.

Fröhnert, Karl, Kapellmstr. der Royal-Marines, st. 23. Febr. zu Stonehouse, 60 Jahr alt, geb. in Sachsen. Lessm. 145. Sig. 313.

Gade, Niels Wilhelm, Komponist, st. 21. Dez, in Kopenhagen, geb. 22. Febr. 1817 ebenda und nicht den 22. Okt. wie ausnahmslos alle Lexika berichten. Die Signale von 1887 pag. 406 berichten eingehend über die 70jährige Geburtstagsfeier im Februar. In seinen eigenen Aufzeichnungen giebt er auch den 22. Febr. an. Wbl. 13. Lessm. 8. Sig. 42.

Garkisch, Karl, Orchestermitglied des Leipziger Stadttheaters, st. das. 9. April, geb. 10. Aug. 1846 zu Uittwa. Büh. Gen. 204.

Galles-Torreiglioni, Opernsängerin, st. 7. Nov. in Parma. Sig. 1096.

Gayarre, Julian, spanischer Tenorist, st. 2. Jan. zu Madrid, geb. 1848 zu Proncal (Prov. Pamplona). Nekr. Lessm. 35. N. Z. f. M. 58. Wbl. 36. Ricordi 20.

Geiger, siehe Ruttenstein.

Goepfart, Christian Heinrich, Männerchordirigent zu Baltimore, st. das. 6. Juni, 52 Jahr alt, geb. in Weimar. Wbl. 370. Lessm. 326.

Goldberg, J. P., Gesangs-Professor an der Royal Academy of Music. st. 20. Dez. zu Wien, seinem Geburtsorte, 65 Jahr alt. M. Tim. 1891, 27.

Goltermann, August, Hofpianist in Schwerin, st. das. 2. Nov., 74 Jahr alt. Sig. 1017.

Grégoir, Édouard-Georges-Jacques. Komponist u. Musik-Schriftsteller, st. 28. Juni zu Antwerpen, geb. 7. Nov. 1822 zu Turnhout. Guide 200. Ménestrel 216. Wbl. 381. Lessm. 379.

Greulich, Adolf, Domkapellmstr. in Breslau, st. das. 20. Juli, geb. 1836 in Schmiedeberg, Schlesien. Wbl. 404. Breslauer Ztg.

Grevenberg, ..., ehemals Tenorist, später Theaterdirektor in Köln, st. das. 7. Jan. Wbl. 49. Lessm. 35. Sig. 91.

Grünzweil, Norbert, Kais. Hofmusikhändler, Chef der Firma Rozsavölgyi & Co., st. zu Budapest 25. Mai, 63 Jahr alt. M. Rsch. 142.

Groten, Joseph, Fürstl. Konzertmstr. in Gera, st. 16./17. Mai zu Leipzig, geb. zu Aachen 25. Juli 1831. Sig. 727. Büh. Gen. 238.

Gum, Joseph, Hofopernsänger in Stuttgart, st. das. 22. Dez., geb. in München 10. Nov. 1844. Büh. Gen. 8. Wbl. 26.

Guercia, Alfonso, Komponist u. Gesangs-Professor am Konservatorium zu Neapel, st. das. im Juni, geb. 13. Nov. 1831 ebenda. Wbl. 392. Lessm. 379. Sig. 726. Guide 240. Ménestrel 224.

Guilmant, Jean-Baptiste, seit 50 Jahren Organist in Boulogne-sur-Mer, st. das. im Mai, 97 Jahr alt. Wbl. 287. Lessm. 266.

Hast, Louis, Professor der Musik in Louisville, st. das. im März, 70 Jahr alt, geb. in Bayern. Lessm. 145. Sig. 361.

Hauptmann, Susette, geb. Hummel, Witwe des Thomas-Kantors, st. 30. Okt. in Leipzig. Sig. 999.

Hauschild, Karl, Organist in Leisnig u. Komponist, st. das. 2. Jan. Wbl. 36. Lessm. 60.

Heckmann, Frau **Marie Auguste**, geb. Hertwig, Pianistin in Köln, st. das. 23. Juli, 47 Jahre alt. Wbl. 404. Lessm. 379.

Hecktheuer, F., Musiklehrer in Leipzig, st. das. im Sept. Lessm. 448.

Helmore, Thomas, seit 1846 Chormeister an der Kgl. Kapelle in London, Komponist u. Musikschriftsteller, st. 6. Juli in London, geb. 7. Mai 1811 zu Kidderminster. M. Tim. 489.

Hesselbach, Alexander, Heldentenor, st. 1. Juni in Milz (Thüringen). Wbl. 323. Sig. 697.

Hiebendahl, Rudolf, Kgl. Kammermusiker u. Oberlehrer am Kgl. Konservatorium zu Dresden, st. das. 14. Juni, 73 Jahr alt. Wbl. 323. Sig. 727.

Hollosy, Cornelia Lonovics-, Opernsängerin in Pest, st. in Mako (Ungarn), Sig. 264. Lessm. 97.

Hornstein, Robert von, Komponist u. Lehrer am Konservatorium, st.

19. Juli in München, geb. 6. Dez. 1833 in Donaueschingen. Wbl. 404. Sig. 617. Lessm. 379.

Hülle, Wilhelm, Lehrer am Konservatorium zu Köln, st. das. 18. Dez. Todesnachricht der Kölnisch. Ztg.

Hüls, Bernhard, Kgl. Musikdirektor u. Dom-Organist in Münster in W., Kirchenkomponist, st. das. 10. Aug., 80 Jahr alt. Wbl. 427. Sig. 679. Lessm. 410.

Hunt, John, Pfarrer u. Direktor der Choral-Society zu Gloucester, st. das. 31. März, 59 Jahr alt. M. Tim. 285.

Inzoli, Andrea G., Komponist, st. im Nov. in Crema, 52 Jahr alt. Ricordi 756.

Janssens, Jean François, Komponist u. Orchesterdirigent, st. in seiner Geburtsstadt Antwerpen 6. Mai, 80 Jahr alt. Lessm. 266. Ricordi 324.

Jarvis, W., Pianist, st. im Mai in Nottingham, 36 Jahr alt. Wbl. 309. Sig. 726.

John, Ernst, Stadtmusikdirektor in Halle a. S., st. das. 7. Jan., geb. 29. Juli 1823 zu Leipzig. Wbl. 49. Lessm. 35.

Jenuski di Ravenna, Aderio, Musiklehrer in Genua, st. das. im Okt., 61 Jahr alt. Ricordi 724.

Kaiser, Julius, Kgl. Kammermusiker in Hannover, st. das. im Mai, geb. ebenda 12. Febr. 1823. Lessm. 266. Sig. 727.

Kaiser Karl, Professor, Begründer der Musikschulen in Wien, musikpädagogischer Schriftsteller, st. 30. Okt. in Wien, 51 Jahr alt. M. Rsch. 202. Lessm. 656.

Karganoff, G., Komponist, st. noch jung in Rostow am Don. Sig. 440.

Kaufmann, Hans, Dirigent der Liedertafel u. Gesanglehrer in Luzern, st. das. 13. Jan., 45 Jahr alt. Lessm. 133. Schweizerische Musikztg. 18.

Kellermann, Thilo, Fürstl. Konzertmstr. u. Klarinett-Virtuos in Sondershausen, st. das. 16. Sept., 79 Jahr alt. N. Z. f. M. 430. Lessm. 461. Wbl. 490.

Klinkhardt, Traugott, Komponist von Männerchören, st. 9. Juni in Ballenstedt am Harz, 40 Jahr alt. Lessm. 323. Sig. 727.

Kögel, Frau Minna, geb. Borée, Altistin an der Leipziger u. Hamburger Bühne, st. 18. Sept. in Gunting bei München, geb. 8. Dez. 1846 zu Elbingerode. Büh. Gen. 382. Lessm. 475. Wbl. 505.

Kohlschmidt, Ernst, Grofshzgl. Hofmusikus, Klarinettist, Liszt's Klavierstimmer, st. 18. März in Jena, 71 Jahr alt. N. Z. f. M. 166. Lessm. 219.

Könnemann, Mileslav, von 1858 bis April 1890 Kapellmstr. des Kurorchesters in Baden-Baden, st. das. 28. Nov., geb. 1826. Todesnachricht. Wbl. 649. Sig. 1145.

König, Hermann, Geigenmacher in New-York, st. das. 16. März, geb. 1830 zu Schöneck in Sachsen. Lessm. 240.

Köpper, Adolf, Komponist u. Musiklehrer in Columbia (Ver. Staat.), st. das. 12. Aug., 72 Jahr alt, geb. zu Münster in Westphalen. Wbl. 490. Sig. 806.

Kötzschke, Eduard, Orchestermitglied des Dresdener Hoftheaters, st. das. 17. Dez. Büh. Gen. 8.

Krause, Julius, Stadt-Organist in Eisenach, st. das. im Jan., 45 Jahr alt. Wbl. 75. Sig. 217. Lessm. 72.

Krieg, Hieronimus, ehemal. Basssänger an der Kasseler Oper, st. 88 Jahr alt in Heidelberg Lessm. 145.

Kuhn, Johann Mathias, Musikdirektor am Lehrerseminar zu Cluny bei Paris, Komponist von Männerchören, st. das. 30. Okt., geb. in Saargemünd. Lessm. 580.

Kwast, Jakob, Organist u. Gesanglehrer in Amsterdam, st. das. 26. Juni, 70 Jahr alt. Wbl. 392. Sig. 726.

Lachner, Franz, Generalmusikdirektor u. Komponist, st. 20. Jan. in München. Wbl. 61. Nekr. Sig. 179. Schweiz. Musikztg. 181.

Lajarte, Théodore de, Komponist, Musikschriftsteller u. Archivar der grofsen Oper in Paris, st. das. 20. Juni, 64 Jahr alt. Guide 200. Ménestrel 200.

Lallemant, siehe Avé-Lallemant.

Lamoury, Philipp, Violoncellist, st. zu Paris im Jan., 40 Jahr alt. Lessm. 72. Sig. 186.

Lanza di Trabia, Francesco, Komponist, st. im Nov. in Neapel. Ricordi 756.

Laurencin, d'Armond, Graf **Ferdinand**, Kritiker u. Musikschriftsteller, st. 5. Febr. in Wien, geb. zu Kremsier in Mähren 15. Oktbr. 1819. Wbl. 112. Lessm. 86. Nekr. M. Rsch. 56.

Le Beau, Organist an der St. Mary's Wesleyan Chapel in Bedford, st. das. 15. Dez. Wbl. 26.

Lederer-Ubrich, Frau **Aswinde**, Opernsängerin, st. 7. Mai in Frankfurt a. M., geb. 29. Sept. 1840 zu London. Lessm. 240. Sig. 743.

Lehnhardt, Gustav, Theaterkapellmeister, Komponist von Possen, st. in Teltow bei Berlin 12. Juli, 40 Jahr alt. Lessm. 379.

Lemaigre, Edmond, Organist an der Kathedrale zu Clermont-Ferrand,

Orgelkomponist, st. das. im Juni. Wbl. 356. Lessm. 323. Sig. 726. Ménestrel 200.

Lenschow, Karl, Orchester- u. Gesangvereinsdirigent, st. in Baltimore, geb. 1820 in Mecklenburg. Lessm. 209.

Léonard, Hubert, Violin-Virtuos u. Komponist, st. 6. Mai in Paris, 71 Jahr alt. Wbl. 260. Lessm. 240. Biogr. Ménestrel 152.

Leonardi, Antonio, Komponist u. Harmonie-Professor an der Cäcilien-Akademie in Rom, st. das. 24. Juli, 38 Jahr alt. Ricordi 516, Biogr.

Lippert, Wilhelm, Kapellmstr., st. 30. Aug. in Reichenberg in Böhmen. Wbl. 490.

Lhuillier, Edmond, Chansonettendichter u. Komponist, st. 9. Febr. in Paris, geb. 1803 in Mailand. Ménestrel 56.

Loh, Anton, Mitglied der Hofkapelle in Wien, Violinist u. Quartettspieler, st. in Gmunden 24. Juli, 45 Jahr alt. Wbl. 415.

Lenovics, siehe Hollosy.

Lotze, Wilhelm, Kgl. Kammermusiker in Berlin, Violoncellist, st. das. im Aug., geb. 1817. Wbl. 453. Sig. 821.

Louis, Emile, ehemaliger Chordirektor am Pariser Theater lyrique, später Gesanglehrer in Liverpool, st. im April das. Lessm. 219. Wbl. 226. Sig. 539. Ménestrel 120.

Mac Phee, Franc., Orchesterdirigent, st. 24. Juli zu Fall River (Ver. St.). Sig. 838.

Malchow, Karl, Kgl. Kammermusiker, st. in Berlin 7. Dez. Büh. Gen. 464.

de Malleville, Madame **Tardieu**, Komponistin u. Pianistin, st. 29. Mai in Paris, 60 Jahr alt. Wbl. 323.

Manzoni, Giulio A., Redakteur der Ricordi'schen Gazzetta musicale, st. 11. April zu Mailand. Ricordi 244.

Marchion, Joh. Jacob Christ., Tenorbuffo an der Dresdener Hofbühne, st. das. 17. Jan., geb. 10. Okt. 1816 zu Hildesheim. Lessm. 60. Nekr. Sig. 147.

Martin, Paul-Victor, Lehrer am Konservatorium zu Lille u. Gründer der populären Concerte, st. das. 11. Mai, 57 Jahr alt. Ménestrel 160. Lessm. 266. Wbl. 287.

Matthies, Christian, Orchesterdirigent in Leipzig, st. das. 13. Febr., 64 Jahr alt. Lessm. 97. Wbl. 172.

Matthison-Hansen, Hans, Professor, Komponist, Dom-Organist in Röskilde, st. das. 7. Jan., 83 Jahr alt, geb. in Flensburg. Wbl. 49. Lessm. 35.

Mattioli, siehe Allessandrini.

Menegazzi, Giuseppe, ein „maestro di musica“, st. im Nov. zu Mantua. Ricordi 724.

Mercy-Argenteau, Gräfin **Louisa**, Musikschriftstellerin, st. im Nov. in Petersburg, 53 Jahr alt. Wbl. 634. Sig. 1145.

Mesnard, Léonce, Musikschriftsteller u. Kritiker, st. 13. Mai in Grenoble, geb. 14. Febr. 1826 in Rochefort (Charente-Inf.). Biogr. Guide 159.

Molitor, Ludwig, Oberlandesgerichtsrat in Zweibrücken, Komponist katholischer Kirchenmusik, st. 12. Jan. das. u. geb. das. 12. Juli 1817. Todesanzeige.

Mollenhauer, Henry, Violoncellist, Komponist u. Konservatoriumsdirektor in Brocklin, st. das. 4. Jan., 64 Jahr alt, geb. in Erfurt. Wbl. 61. Lessm. 60.

Monahan, Edward, Violinist, st. im Jan. zu New-York, 52 Jahr alt. Sig. 379.

Müller, Karl, Grofshrzgl. Oldenburgischer Hofmusiker, Flötist, st. 18. April zu Hannover. Deutsche Musiker-Ztg. 171.

Müller, Karl Eduard, Organist, Violinist u. Musiklehrer, st. in Chicago 19. Aug., 74 Jahr alt. Sig. 806.

Muzio, Emanuele, Opernkomponist u. Kapellmeister, Schüler Verdi's, st. in Paris 27. Nov., geb. 24. Aug. 1825 in Busseto (Parma). Wbl. 649. Lessm. 656. Biogr. mit Portr. Ricordi 781. Ménestrel 383.

Naudin, Emilio, Operntenorist, st. im Mai zu Bologna, geb. 23. Okt. 1823 zu Parma. Wbl. 237. Lessm. 266. Ricordi 308.

Nessler, Victor Ernst, Opernkomponist, st. 28. Mai in Strafsburg, 49 Jahr alt. Wbl. 296. Lessm. 266. Nekr. Sig. 641. Biogr. Guide 176.

Nitzsche, August, Kantor u. Organist in Chemnitz, st. das. 8. Jan. Sig. 250.

Orsini, Allessandro, Opern- u. Kirchenmusikkomponist, Bibliothekar an der Cäcilien-Akademie zu Rom, st. das. im April, geb. ebenda 24. Jan. 1842. Wbl. 260. Lessm. 240. Sig. 806. Ménestrel 144.

Pahlmann, Emil, Kapellmstr., st. in Abo, 53 Jahr alt. Lessm. 108.

Palmieri, Frau **Maria**, Opernsängerin am Scala-Theater in Mailand, st. im Aug. in London. Wbl. 505. Lessm. 475.

Parietti, Camillo, Organist an der Kathedrale zu Bergamo, st. im Nov. das., geb. 1812. Ricordi 756.

Parietti, Luigi, Orgelbauer, st. in Madonna di Tirano (Veltlin). Sig. 73.

Partridge, Frau, Organistin an der Kathedrale in Brixam (Devonshire), st. das. im Okt. Wbl. 586. Lessm. 580. Sig. 1117.

Partzsch, **C. E.**, Chordirektor in Braunschweig, st. 30. Aug. das. Sig. 759. N. Z. f. M. 430.

Pedrell, **Francis**, Komponist von Opern u. geistlicher Musik, Tenorist u. Orchesterdirigent, st. im Juni in Barcelona, geb. 2. April 1813 zu Palma di Majorka. Wbl. 370. Sig. 726. Ricordi 452.

Pellisov, siehe Schafhäutl.

Perkin, **James**, Dirigent u. Komponist, st. in Baltimore. Sig. 1017.

Peschka-Leutner, Frau **Minna**, Opernsängerin, st. zu Wiesbaden 12. Jan., geb. 25. Okt. 1839 zu Wien. Wbl. 49. Lessm. 35. Sig. 105.

Philipp, **Franz**, Militärkapellmstr. in Görlitz, st. das. 22. Sept. Lessm. 475.

Pichler, **Franz**, Musikinstituts-Inhaber u. Gesangverein-Dirigent in Wien, st. das. im Nov. Lessm. 596.

Pontillo, **Francesco**, Klarinetten-Professor am Konservatorium in Neapel, st. das. im Dez. Wbl. 26.

Poppenberg, Frau, Harfenvirtuosin, st. 23. Jan. in Zehlendorf bei Berlin, 82 Jahr alt. Lessm. 72. Sig. 217.

Pötzsch, **Wilhelm**, Hofballmusikdirektor u. erster Hornist der Hofkapelle in München, st. das. 23. Dez. Vossische Ztg. Nr. 605 u. Privatnachricht.

Powel, **Wm. Aubrey**, Komponist u. Sänger, st. im Jan. in New-York, 52 Jahr alt. Sig. 379.

Pradelle, **Joseph**, Musik-Kritiker, st. 1. Jan. in Marseille, 49 Jahr alt. Lessm. 97. Sig. 233. Le Guide 48.

Pritchard, **J.**, Organist in Wrexham, st. das. Wbl. 519. M. Tim. 601.

Pressel, Dr. **Gustav Adolf**, schwäbischer Liederkomponist, Schüler Silcher's, st. 30. Juli in Berlin, geb. 11. Juni 1827 in Tübingen. Wbl. 427. Sig 679.

Puffholdt, **Moritz Erdmann**, langjähriger Dirigent des Stadtorchesters in Dresden, st. das. 20. Jan. Wbl. 75. Lessm. 72. Sig. 135.

Ramftler, **Karl**, Violinist der Kgl. Kapelle in München, st. das. 11. April, 46 Jahr alt. Lessm. 219.

Ransford, **William Edwin**, Musikverleger, Pianist, Tenorist u. Komponist, st. 21. Sept. in Carlton-Hill, 65 Jahr alt. Wbl. 519. M. Tim. 601.

Reif, **Wilhelm**, Herzgl. Hofmusikdirektor zu Meiningen, st. das. 16. Jan., 57 Jahr alt. Wbl. 88. Sig. 250.

Reinsdorf, **Otto**, Komponist u. Musikschriftsteller, st. 15. April in Berlin, geb. 28. Mai 1848 in Köselitz (Anhalt). Lessm. 209. Sig. 617,

Rohrdorf, Fräulein **Henriette**, Concertsängerin, st. 14. Nov. in Zürich. 67 Jahr alt. Wbl. 13.

Roncati, Carlo, Direktor u. Komponist, st. 41 Jahr alt im Juli in Cuneo (Piemont). Wbl. 427. Sig. 679. Ricordi 484.

Ronconi, Giorgio, Baritonist und später Direktor des Konservatoriums in Cordova, st. 8. Jan. in Madrid, geb. 6. Aug. 1810 in Mailand. Wbl. 90. M. Tim. 91. Lessm. 35.

Ruttenstein, Baronin **Constanze**, Witwe des Prinzen Leopold von Sachsen-Coburg-Gotha, als Constanze Geiger, seiner Zeit vielgenanntes Wunderkind auf dem Klavier und in der Komposition, st. in Dieppe, geb. 15. Okt. 1836 in Wien. Wbl. 474. Lessm. 448. Sig. 759.

Sachs, Christian Friedrich, Musiklehrer, Komponist u. Dirigent eines gemischten Gesangvereins in Frankfurt a. M., st. das. 18. Sept., 65 Jahr alt. Lessm. 475. Sig. 821.

Sainton, Prosper Philippe Catherine, Geiger u. Professor an der Royal Academie of Music, st. in London 17. Okt., geb. 5. Juni 1813 in Toulouse. M. Tim. 665. Ménestrel 343. Lessm. 536. Wbl. 569.

Sala, Alessandro, Organist u. Komponist von Opern u. Kirchenmusik, st. 7. Febr. in Verona, 74 Jahr alt. Wbl. 140. Sig. 297. Ricordi 116. Ménestrel 24.

Saldoni, Baltasar, Komponist, Organist u. Musikschriftsteller, Verfasser des Diccionario biografico de efemerides de musicos españoles, st. Anfang des Jahres in Barcelona, geb. das. 4. Jan. 1807. M. Tim. 107. Wbl. 75. Lessm. 72.

Saudrini, siehe Börner.

Sauret, August, Pianist, Bruder des Geigers, st. in Ward's-Island 29. Sept., 41 Jahr alt. Wbl. 505. Lessm. 491.

Sbrana, Vincenzo (Pseudon. Tartini), Gesanglehrer, st. 7. Jan. in Asti, geb. in Livorno. Lessm. 72.

Schafhäutl, Dr. **Karl Emil**, Ordentlicher Professor der Geognosi-, Bergbau- u. Hüttenkunde an der Universität München, Musikhistoriker und Schriftsteller, schrieb auch unter dem Pseudon. Emil Pellisov, st. 25. Febr. in München, geb. 16. Febr. 1803 zu Ingolstadt. Lessm. 145. Sig. 410.

Schiedmayer, Adolf, Teilhaber der gleichnamigen Pianofortefabrik in Stuttgart, st. das. 16. Okt., 71 Jahr alt. Lessm. 580.

Schiedmayer, Paul, Chef der gleichnamigen Pianofortefabrik, st. 18. Juni in Kissingen. Lessm. 326. Wbl. 345.

Schneider, Henry, Klavierlehrer in Philadelphia, st. 20. Aug., 59 Jahr alt in Bedford Springs (Ver. St.), geb. in Mainz. Sig. 806.

Schneider, Jakob, langjähriger Violoncellist am Stadttheater zu Breslau, st. 4. März, geb. 6. Febr. 1817 zu Schweinfurt. Deutsche Musiker-Ztg. 106.

Schuberth, Fritz, Musikverleger in Hamburg, st. das. 22. Aug., 72 Jahr alt. Wbl. 439.

Schultz, Albert, Erster Trompeter der Kgl. Kapelle in Berlin, st. das. 13. Aug. Wbl. 453.

Sedlmayer, Wilhelm, Opernsänger, st. 8. Jan. in New-York, 46 Jahr alt, geb. in Olmütz. Lessm. 60. Sig. 217.

Seemann, Adolf, Musikdirektor, ehemaliger Soloklarinettist der Hofkapelle in Hannover, st. das. 70 Jahr alt. Lessm. 72. Sig. 168.

Seidel, Hugo, Kapellmeister am Stadttheater zu Strafsburg im Elsafs, st. das. 18. Okt., geb. 4. Sept. 1827 zu Berlin. Lessm. 536. Ménestrel 352.

Sendelbeck, Friedrich, pensioniertes Mitglied der Münchener Hofkapelle, Hornist, st. 18. Juni in Planegg bei München, 85 Jahr alt, geb. in Nürnberg. Lessm. 323. Wbl. 356. Sig. 759.

Serighelli, Giuseppe, Kirchenkomponist u. Organist, st. im Sept. in Bergamo. Sig. 887. Ricordi 643.

Sessa, Luigi, Violinist, st. 14. Jan. in Mailand. Biogr. Ricordi mit Portr. 172.

Sgarci, Kapellmeister der italienischen Oper in Konstantinopel, st. das. im Juni oder Juli. Lessm. 448. Wbl. 439. Ricordi 548.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

6. Il Padre G. B. Martini, musicista-litterato del secolo XVIII. Notizia raccolta da *Leonida Busi.* Vol. 1. Bologna 1891 ditta Nicola Zanichelli (Cesare e Giacomo Zanichelli). gr. 8°. XXVIII u. 523 S. Von 465 ab der Catalogo della musica composta dal P.re M.ro G. B. Martini. Pr. 10 lire.

Pater Martini, das Orakel seiner Zeit in Musik-Angelegenheiten, zu dem sogar ein Leopold Mozart pilgerte, um sich die Genialität seines Sohnes attestieren zu lassen, ist so recht geeignet einem gewissenhaften und historisch bewanderten Musikgelehrten zum Vorwande zu dienen und ein Bild der ganzen Zeit zu geben. Herr Busi hat auch in diesem Sinne die Biographie aufgefasst und giebt nach deutschen Vorbildern eine umfassende Darstellung der ganzeu Zeit. Er greift sogar noch weiter zurück und schüttet sein ganzes Wissen bis zu Palestrina zurück aus, überall nach bisher unentdeckten Quellen neues Material aufdeckend. Man bewundert die Gründlichkeit des Verfassers und staunt über die Fülle des Quellenmaterials, die er uns bietet. Herr B. versteht es vortrefflich aus Buchtiteln, Dedikationen, Briefen, theoretischen Werken, aus Dokumenten und Akten-

stücken das biographische Material zu sammeln und ein zusammenhängendes Bild des betreffenden Autors zu entwerfen. Wenn er auch öfters weit abschweift und die Anmerkungen den Text weit übersteigen, so wird der Historiker begierig nach dem gebotenen Stoffe greifen, denn er ist wertvoller als alle schönrednerischen Worte. Dem Verfasser stand allerdings das köstlichste und reichhaltigste Material des Liceo musicale in Bologna zur Verfügung, doch ist es immer anerkennenswert, dass er sich der zeitraubenden Vorarbeiten mit einem wahren deutschen Fleiſse hingegeben hat, um das gebotene und so lange schon dort ruhende Material nach allen Seiten hin auszunützen. Von vielen Biographien italienischer Autoren bleibt nun nach Fétis Darstellung nicht viel Wahres übrig. Hoffen wir, dass der 2. Bd. des Werkes dem ersten recht bald folgt, denn er wird erst recht brauchbar werden, wenn ein Register beigegeben ist. Wir empfehlen das Buch zum fleiſsigen Studium und sagen Herrn Busi im Namen aller Musikgelehrten unsern Dank für das köstliche Geschenk.

7. Der Ursprung des römischen Kirchengesanges. Musikgeschichtliche Studie von *Fr. Aug. Gevaert.* Deutsch von Dr. Hugo Riemann. (Vortrag, gehalten in der Sitzung der belgischen Akademie der Künste .... am 27. Okt. 1889, vermehrt mit Anmerkungen und einem Anhange.) Leipzig 1891. Breitkof & Härtel. gr. 8°. 87 S. Preis 2,80 M.

Der Herr Verfasser vertieft sich in seinem Vortrage in eins der schwierigsten Fächer der Musikgeschichte und mit glücklicher Beobachtungsgabe verbunden mit gründlichen Studien, gelangt er zu einem Resultate, welches geradezu überraschend ist. An der Hand der alten katholischen Choralgesänge, geleitet durch Aussprüche alter Theoretiker, durch Briefe von Päpsten und sogenannten Heiligen, gelangt er zu der Gewissheit, dass der gregorianische Kirchengesang (Choralgesang) keinenfalls auf den Papst Gregor I. im 6. Jh. zurückzuführen ist, sondern seinen Namen nur von Gregor III., der 741 starb, zu verdanken hat. Einer der vorzüglichsten Schöpfer und Beförderer desselben war Gregor's III. Vorgänger, der Papst Sergius (687—701 Papst). Er war lange Zeit Vorsteher der römischen Sängerschule, von Papst Adeodat berufen, und gab daselbst den Gesangunterricht. (Seite 34 ff.) Gevaert schreibt: Wir stehen nicht an in diesem Papste den geistigen Urheber der letzten Arbeiten am römischen Gradual zu erkennen, welche in nichts anderem bestehen konnten als in einer Überarbeitung aller alten Gesänge des Messrituals nach einem einheitlichen melodischen Stilprinzip. Nur eine solche Maſsnahme kann erklären, wie es kommt, dass die Messen der ältesten Kirchenfeste (Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Weihnachten, Quatember etc.) Melodieen haben, welche hinsichtlich der musikalischen Faktur durchaus denen der Offizien ähnlich sind, welche zur Zeit des Papstes Sergius selbst in die Liturgie eingeführt wurden. Wir glauben ferner, dass dieser erlauchte Papst der erste war, welcher die römischen Sänger in die Kenntnis der vier Kirchentöne mit ihren plagalen (oder der acht sogen. gregorianischen) Töne einführte, eine

Lehre die wir für syrohellenisch und von der antiken Tradition unabhängig halten .... Diese wenigen Zeilen sollen nur auf die Arbeit aufmerksam machen und zu weiteren Untersuchungen anregen. Der Anhang besteht aus Verordnungen der Synode von Rom vom 5. Juli 595, aus der Vorrede von Amalarius', einem Briefe von 508 von Cassiodor an Boetius, aus mehreren alten Melodieen, aus einem Verzeichnis des Officium der Laudes und der Vesper nach der Ordensregel der Benediktiner, einem Auszuge aus Beda Venerabilis, einem Briefe des Papstes Paul I. (757—767) an Pipin, König von Franken, einem Auszuge aus der Musica enchiriadis, fälschlich dem Hucbald zugeschrieben und endlich einer ziemlich umfangreichen Erwiderung auf die Einwürfe der „Revue Bénedictine", in der obiger Vortrag gleich nach der Lesung desselben erschien und zum Teil sich gegen die Gründe des Verfassers ausspricht, freilich oft mehr vom Standpunkte des katholischen Priesters aus, der auch nicht ein Tippelchen an dem Ruhme Gregor I. sich nehmen lassen will, als von dem eines wissenschaftlich prüfenden Gelehrten. Wir bewundern die Geduld des Herrn Gevaert, dass er so eingehend solche Entgegnungen sich bemüht zu widerlegen, glauben aber, dass er wenig damit erreichen wird, denn wo der Glaube anfängt, hört das Wissen auf.

Die Vierteljahrsschrift 1891 S. 116 dagegen bringt über die Arbeit Gevaert's eine sehr lesenswerte Bearbeitung von *P. Ambr. Kienle.* Sie gipfelt in dem Ausspruche „wir müssen die Arbeit für gefährlich halten, da es einer durchaus unhaltbaren These den Weg bahnt". Und nun weist der Verfasser wissenschaftlich nach, worin sich Herr Gevaert irrt.

8. Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek nach den vorliegenden Originalien systematisch-chronologisch geordnetes und mit Citaten und Anmerkungen versehenes authentisches Nachschlagebuch durch die gesammte Wagner-Litteratur von Nikolaus Oesterlein. Dritter Band. Mit dem Bildnifs des Verfassers. Abgeschlossen: 13. Februar 1888. (Nummer 5568 bis 9470.) Leipzig 1891. Breitkopf & Härtel. gr. 8⁰. XXXII u. 517 S., mit dem Nebentitel: Beschreibendes Verzeichnifs des Richard Wagner-Museums in Wien. Ein bibliographisches Gesammtbild der kulturgeschichtlichen Erscheinung Richard Wagner's von den Anfängen seines Wirkens bis zu seinem Todestage dem 13. Februar 1883, dargestellt .... Preis 15 M.

Es ist staunenswert mit welcher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit die Verehrer Wagner's alles sammeln und verwerten was auf seine Person und seine Werke bezug hat. Künftigen Geschlechtern wird die mühsame Arbeit der Quellenstudien erspart und der Neid könnte sich beim Musikhistoriker regen, dass es nicht einst Männer gegeben hat, die mit gleicher Liebe und Gewissenhaftigkeit das Material unserer älteren grofsen Meister gesammelt haben. Das kleinste unscheinbare Blättchen ist ihnen wert aufbewahrt zu werden. Das obige Verzeichnis geht so weit sogar die Autoren anzuführen

deren Wagner irgendwo einmal gedenkt und erwähnt. Der vorliegende 3. und letzte Band bildet zugleich ein Register zu den zwei vorhergehenden.

Mitteilungen.

* Prof. *Federico Parisini* ist am 5. Jan. in Bologna gestorben. Er war Bibliothekar am Liceo musicale und an der R. Accademia filarmonica. Er gab seit 1879 den Katalog der Autographen-Sammlung von *Masseangelo Masseangeli*, der Akademie vermacht, heraus, doch hatte die Veröffentlichung keinen rechten Fortgang, denn in den fast 13 Jahren sind erst 15 Bogen in gr. 8⁰ erschienen und reichen bis zum Worte „Monteverde“. Ebenso langsam schleppte sich die Veröffentlichung des Kataloges des Liceo musicale hin, wovon der 1. Band schon seit fast 2 Jahren vollendet ist und eine Fortsetzung vergeblich erwartet wird. An den Geldmitteln kann es nicht liegen, denn die standen zur Verfügung, man kann nur glauben, dass die alleinige Schuld Parisini trug, der entweder mit Amtspflichten überladen, oder ein zu langsamer Arbeiter war. Es wäre sehr zu wünschen, dass beide Posten recht bald mit tüchtigen Kräften besetzt würden, die sich der beiden begonnenen Aufgaben mit Eifer und Verständnis unterziehen. In betreff des Kataloges der Bibliothek des Liceo musicale möchten wir noch den Wunsch aussprechen: den 2. und 3. Band in rein alphabetische Ordnung zu bringen und nicht die Werke eines Mannes, wie im 1. Bande durch Teilung in Fächer geschehen ist, zu zerreißen.

* In der schweizerischen Musikztg., Zürich 1890, Gebr. Hug, zu Nr. 4 und 7 sind Musikbeilagen veröffentlicht zu dem Artikel „Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell“, von *Alfred Tobler*, welche den Kuhreien aus der Bicinia von Georg Rhau 1545, Nr. 84 im Original und in Partitur und 6 andere Melodieen aus späterer Zeit mitteilen. Auch über die Texte sind Aufschlüsse und Abdrucke zu finden. Seite 90 u. f. sind eine Anzahl neuere Jodellieder in Noten und Text mitgeteilt.

* Bekanntmachung. Der am 8. Juli 1891 zu Nürnberg verstorbene Friedrich Freiherr von Mettingh, langjähriges Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung, hat derselben ein Legat von 200 M vermacht. Ich habe dasselbe in Empfang genommen und auf der Kreissparkasse zu Templin niedergelegt. Das Vermögen des Kreises bürgt für die Sicherheit. Zins auf Zins soll stehen bleiben und sich vermehren. Nur in Zeiten der Not sollen die Zinsen angegriffen werden. Der Name des Gebers soll in jeder Jahresliste der Mitglieder als Wohlthäter verzeichnet und das Legat als von „Mettinghstiftung“ in die Jahresabrechnungen eingetragen werden.

Der Sekretär und Kassirer
Rob. Eitner.

* Hierbei 2 Beilagen. 1. Der Baseler Katalog. Bog. 8. 2. L. P. Schuster's Liste der Musikinstrumenten- u. Saiten-Fabrik in Markneukirchen in S.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Totenliste des Jahres 1890,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Shaw, John, Professor der Musik, st. 6. März in Bilton Junction (Harrogate). M. Tim. 220.

Sharp, siehe Ellis.

Siebeck, Julius, lyrischer Tenor, Gesanglehrer, Komponist u. Violoncellist am Stadttheater zu Coburg, st. das. 5. April hochbetagt. Lessm. 219. Wbl. 226. Büh. Gen. 168.

Siebenrock, Joseph, Musikkritiker u. Komponist in Karlsruhe, st. das. 24. Okt., 40 Jahr alt. Lessm. 580. Wbl. 556. Sig. 966.

Siecke, Charles, Harmonieprofessor und Chormeister am Kaiserl. Konservatorium in St. Petersburg, st. das. im Juni. Guide 192. Wbl. 356.

Simon, Karl Emil, Musikalien-Händler in Stettin, st. das. 4. März. Sig. 379.

Slawitzky, Gustav, ehemaliger Kaiserl. Russischer Professor, Violinist, st. 1. Febr. in Gleiwitz. 57 Jahr alt. Sig. 329.

Soldano, Antonio, Flötist, st. im Juli in Neapel, 68 Jahr alt. Wbl. 474.

Squarcia, Davide, italienischer Bariton, st. in Fano. Wbl. 127. Lessm. 97.

Stevens, Frederik, Komponist u. Orchesterdirigent in Paris, st. im Sept. in Bois-Colombes bei Paris. Wbl. 542. Lessm. 536.

Strampfer, Friedrich, ehemaliger Theaterdirektor, st. 8. April in Graz. Sig. 539.

Stransky, Joseph, langjähriger erster Violoncellist am Hofoperntheater zu Wien, st. das. im Nov., 81 Jahr alt. Wbl. 649. Sig. 59.

Sturm, Franz Otto, Liederkomponist, Musikdirektor in Solingen, st. das. 4. Jan. Wbl. 36. Lessm. 60. Sig. 217.

Sulzer, Salomon, Reformator des jüdischen Kultusgesanges, pensionierter Oberkantor in Wien, st. das. 18. Jan., geb. 30. März 1804 zu Hohenems in Vorarlberg. Wbl. 75. Ménestrel 32.

Summer, G. W., Gesangvereinsdirigent, Klavier- u. Orgelspieler, st. 41 Jahr alt in Orr's Island (Ver. St). Wbl. 474. Sig. 792.

Tartini, siehe Sbrana.

Terziani, Eugenio, Direktor der musikal. Sektion der Königl. italienischen Akademie, Opernkomponist, st. in Rom, geb. 1824. Lessm. 448.

Thieme, Bernhard, Soloviolončellist in Baden-Baden, st. das. 12. Okt., geb. 11. Juni 1824 in Altenburg. Wbl. 542. Lessm. 536.

Töpffer, Paul, Pianist u. Musiklehrer in Hamburg, st. das. 2. Nov. Sig. 1017.

Torreiglioni, siehe Galles.

Torzon, Francesco, Organist an der Kathedrale in Triest, st. Ende des Jahres. Ricordi 820.

Tubertini, Clementine, Violinistin in Bologna, st. das. 36 Jahr alt. Lessm. 97.

Tuckermann, Dr. **Samuel Parkmann**, Kirchenkomponist u. ehemaliger Organist an der St. Pauls-Kirche zu Newport, Rhode Island (Ver. St.), st. 30. Juni, geb. 17. Febr. 1819 in Boston. M. Tim. 489. Wbl. 392.

Ubrich, siehe Lederer.

Uhlich, Fräulein **Minna**, Pianistin, st. 22. Mai in Berlin, 42 Jahr alt. Lessm. 266.

Vailati, Giovanni, blinder Mandolinen-Virtuos, st. in Nov. in Crema, geb. 1817 in Santa Maria bei Crema. Ricordi 772.

Valensin, Giorgio, Komponist von Kammermusiksachen, st. in Florenz. Wbl. 61. Lessm. 72. Sig. 250.

Valensise, Michele, Komponist, st. 13. Nov. in Polistena (Calabrien), geb. 1. Aug. 1822. Biogr. im Ricordi 772.

Valente, Giovanni, Opernkomponist u. Gesanglehrer, st. im Mai in Neapel, 60 Jahr alt. Ménestrel 176.

Valle, Vincenzo, Musiklehrer u. Kritiker, st. in Mailand. Sig. 109.

Vandeul-Escudier, Frau Baronin, Pianistin, st. 44 Jahr alt im Nov. in Paris. Wbl. 619. Sig. 1096.

Veressaï, Ostap, kleinrussischer Geigenbauer, dem man die Erhaltung

u. Verbreitung einer Unzahl kleinrussischer Legenden u. Lieder verdankt, st. 83 Jahr alt in St. Petersburg. Wbl. 309. Lessm. 283. Sig. 726.

Vincenti, G. B., Trompeten-Virtuos, st. im Sept., 83 Jahr alt in Verona. Sig. 887. Ricordi 643.

Vincenzo, Giuseppe Capitani **di**, Komponist, st. 26. April in Turin. Ricordi 292.

Vogt, Bernhard T., Violinspieler u. Lehrer, st. 23. Juli in Indianopolis (Ver. St.) Sig. 743.

Voit, Paulus, durch 40 Jahre Organist an der Kathedrale zu Clifton, st. das. 64 Jahr alt, geb. in Ungarn. Wbl. 214. Lessm. 219.

de Voss, Edouard, Professor am Genter Konservatorium u. Leiter der Société royale des Choeurs, st. 57 Jahr alt 24. Juli in Gent. Lessm. 448. Wbl. 439. Sig. 648.

Walbach, siehe Canzi.

Wallenstein, Michael, Orchestermitglied in Frankfurt a. M., st. das. 14. Febr., geb. 1814. Sig. 282. Lessm. 97.

Watson, Emmons Hamlin, Klavier-, Harfen- u. Guitarrenlehrer in New-York, st. das. im Jan. Sig. 379.

Weber, Adam, Orchesterdirigent u. Organist, st. in Asheville (N. Am.). Sig. 59.

Wehrle, Ernst, Baritonist der Karlsruher Hofbühne, st. das. 20. Febr. Lessm. 108.

Weifswasser-Dörfler, Joseph, Opernsänger u. später Theaterdirektor, st. in Karlsbad im Aug. Lessm. 436. Sign. 792.

Wendt, Eduard, früherer Kapellmeister am Stadttheater in Magdeburg, st. das. 23. Dez., geb. 1807 in Berlin. Wbl. 26. Sig. 109.

Wenigmann, Fritz, Konzertmeister in Aachen, st. das. 4. Nov. Wbl. 619.

Westphal, Dr. **Gustav**, Pianist, st. in Berlin 33 Jahr alt. Lessm. 266. Wbl. 260.

Whitley, S. V., Organist in Brocklyn, st. das. 45 Jahr alt. Sig. 59.

Wiechert, Wilhelm, Musiklehrer in Berlin, st. das. 18. Febr., 84 Jahr alt. Lessm. 108.

Williams, F. Osborne, Pianist u. Musiklehrer, st. 16. Nov. in London. M. Tim. 732.

Winkelhaus, Max, Konzertmeister in Aachen, st. 14. Jan. das., 49 Jahr alt. Wbl. 75. Lessm. 60. Sig. 217.

Winkelmann, Otto, Inhaber der Hofpianofortefabrik Winkelmann & Zeitter in Braunschweig, st. das. 11. Dez. Wbl. 26.

Winter, Edmund, Operntenor, st. 23. April in Hamburg. Sig. 648.

Wipf, Komponist u. Gesanglehrer in Müllheim (Thurgau), 71 Jahr alt. Lessm. 266.

Witt, Julius, Männerchorkomponist, st. 8. Nov. in Königsberg in Preußen, geb. das. 14. Jan. 1819. Wbl. 586. Lessm. 580. Sig. 1047.

Wittich, Eduard, Violinist u. Pädagog für sein Instrument, st. im Aug. in Prag, 71 Jahr alt. Wbl. 439.

Wood, Joseph, Tenorist u. Gesanglehrer in Huddersfield, st. 8. Sept. in Harrogate, 91 Jahr alt. M. Tim. 601. Wbl. 490.

Wylde, Dr. **Henry**, Professor der Musik u. Musikschriftsteller, st. 13. März in London, geb. 1822 in Herfordshire. Wbl. 188. Lessm. 173. M. Tim. 219.

Ziegenbalg, F. W., Pianist u. Klavierlehrer in Leipzig, st. das. 24. Okt. Lessm. 580.

Zottmayer, Frau **Euphrosine**, Opernsängerin am Stadttheater zu Hamburg, st. das. 4. Okt., geb. 28. Juni 1831 in Landshut. Lessm. 536. Wbl. 542.

Zuylen de Nyvelt, Baron **de**, niederländischer Minister-Resident in Paris, Komponist, st. im Nov. im Haag. Lessm. 596. Wbl. 649. Sig. 1145.

Verzeichnis der Kantoren

an der St. Bartholomäus- (jetzigen Dom-) Kirche in Frankfurt a/M. nach der Frankfurter (a/M.) Chronik 1. Teil.

(Mitgeteilt von **Edmund Friese**, Musikdirektor.)

Anno 1326 Ludovicus Weys v. Limburg.
„ 1336 Friedrich.
„ 1347 Henrich von Calbach.
„ 1366 Johañ• Rodenlau.
„ 1388 Johannes v. Butzbach.
„ . . . .
„ 1491 Nicolaus Strübe.
„ 1504 Jodocus Frist.
„ 1521 Hieronimi Hilderici; gest. 5 mart: 1549.
„ 1550 Johannes Neuhoffer.
„ 155? Joh. Pistorius; gest. 26 Decb. 1562.
„ 1584 Johannes Budinger; gest. 1590.

Anno 1591 *Johann Agricola*; gest. 1605.
„ 1606 Jodocus Asler.
„ 1614 Philipp Haydt.
„ 1615 Cornelius Gertmann.
„ 1618 Thomas Raupp; gest. 1622.
„ 1623 Nicolaus Delphinus.
„ 1625 Henricus Hohberg.
„ 1633 Johañes Rodenback.
„ 1636 Leonardus Schapplet.
„ 1658 Michael Stock.
„ 1674 Balthasar Ebenius.
„ 1680 Heinr. Philipp Haberkorn.
„ 1682 Joh. Jacob Haun., Canon. capitul. an Sct. Leonardum.

Die *Cantorei* am Dome wurde bereits 1255 von *Gerhard*, damaligen Probst, angeordnet; ebenso die *Scholasteria*. Dabei muss ich erwähnen, dass die erste Orgel im Dome zu Frankfurt a/M. bereits: „anno *1340* angefangen zu bawen und in drey Jahren vollendet“ wurde. In einem der früheren Jahrgänge unserer M. f. M.-G. wird erwähnt, dass die ersten Orgeln 1356 (?) nach Deutschland gelangt wären. Also 16 Jahre später wie die in Frankfurt. Das Domarchiv, sowie die Musikalien wurden, in Folge der gewaltsamen Einführung der Reformation und mannigfachen Zerwürfnissen mit dem Rat der Stadt, im 16. Jahrhundert bei Seite geschafft; wie es heifst nach Mainz, da das hiesige Domcapitel der Erzdiöcese Mainz unterstand. Es bedurfte s. Z. des Machtwortes des heil. röm. Kaisers Ferdinand I., dass die Sanct Bartholomäi-Kirche (da in derselben die deutschen Kaiser gewählt und gekrönt wurden) überhaupt den Katholiken erhalten blieb. So findet sich in Frankfurt das sonderbare Beispiel, dass die Dom-K i r c h e katholisch, der Turm mit den Glocken evangelisch, d. h. der evangelischen Stadt gehört, daher das Geläute bis zum heutigen Tage von der Stadt bezahlt wird.

Ich komme nun auf die *Barfüfserkirche* (jetzige Paulskirche) zu sprechen. — Im Jahre 1586, am 30. Juli wird ein „*Andreas Kraus*, *posaunista*“ erwähnt, dass derselbe sich erbeten hat, die „musicam instrumentalem“ in den Kirchen einzurichten. R a t s b e s c h l u f s: „Soll man ihme willfahren.“ —

13 Jahre zuvor haben die „praeceptores et discipuli des Gymnasii“ (anno 1573, martii 22) zum erstenmale „die Figural-Music“ in der Barfüfserkirchen angefangen, so zuvor an diesem Ort nicht bräuchlich gewesen.“ Ich bemerke hierzu, dass (aufser dem Dom)

hier stets nur die evangelischen Kirchen gemeint sind. In erster Linie die Barfüſser- und später die Katharinen- und Peterskirche.

Am 29. Januar 1578 werden zum erstenmale die „litaniam“ in der Barfüſserkirche gesungen.

Anno 1604, Dienstag den 17. Juli beschlieſst der Rat, dass man dem *Valentin Hausmann*, Komponist für seine dem hohen Rat der freien Stadt Frankfurt dedizierten: „Cantiones eine Gegenrechnung widerfahren lassen soll.“

Anno 1618, den 16. Juni. Als *Joh. Daniel Mylius*, medicinae Canditatus, Burger allhier und Lautenist, sich mit seiner Lauten, Soñtäglich unter (mit) der Orgel gebrauchen zu lassen, erbeten, soll man ihme jährlich 16 Gulden reichen.

Zum Organisten und Director. music.: an der Barfüſserkirche wird (laut Ratsbeschluss vom Dienstag den 23 Decbr 1623) Herr *Matthias Sagittarius* angestellt. Ich begegne hier den Namen Matth. S. nicht zum erstenmale; ein Band: „Geistl. Kirchenlieder“ habe ich vor 18 Jahren in London durchgesehen u. mir s. Z. den Titel sowie Inhalt notiert. Leider vermochte ich bis heute noch nicht diese Notiz unter meinen Reisetagebüchern aufzufinden! Nachfolger von Matthias S. war *Andreas Herbst*. In erwähnter Kirche (der evangelischen Hauptkirche Frankfurts) wurde 1599 eine neue Orgel zu bauen angefangen und 1604 vollendet. Im Jahre 1650 wird „die Kirchenmusik“ (ohne Zweifel ist hierunter die Instrumentalmusik zu verstehen) in erwähnter Kirche eingeführt.

Anno 1620, Soñtag den 25. Juli. „Nach dem Seegen singet man der Psalmen einen, nach der Ordnung, welche nach dem Gebet zu singen angezeichnet. Anfangs bestund die Einteilung der Gesänge in zwei Wochen und sein solche noch bis dato die zwey ersten Wochen; bey den meiſsten Liedern waren die Melodien oder Noten beygedruckt.“

Anno 1712, den 12. Aug. wird der Anfang gemacht, mit Schlagung der Orgel des ganzen Gesanges durch, vom Anfang bis Ende, weilen durch das ofte Einhalten des Orgelschlagens bei einem und anderem ausgesungenen Vers einige Unordnung entstanden.

Benedetto Marcello.

(Rob. Eitner.)

Nur wenigen Künstlern ist es beschieden schon zur Lebenszeit eine allgemeine Anerkennung zu finden, deren Nachhaltigkeit bis weit über den Tod hinaus reicht. Marcello war einer der Glücklichen und da er die Musik nicht als Broterwerb betrieb, wie er sich selbst nur als Dilettant bezeichnet, so war ihm neben der Anerkennung, die er bei seinen Zeitgenossen fand, auch noch die ganze bittere Skala erspart, die ein Musiklehrer oder Kapellmeister durchzukosten hat. Marcello's Leistungen als Komponist erinnern mich stets an *Philipp Emanuel Bach*. Beiden war nur eine sehr mäſsige Erfindungsgabe von der Natur beschieden und doch verstanden sie es dieselbe in einer Weise auszubilden und zu verwerten, dass sie zum Muster für ihre Zeit wurden und eine Anerkennung schon bei den Zeitgenossen fanden, die unseren groſsen Heroen in der Kunst nie zu Teil geworden ist. Das Geheimnis liegt offen auf der Hand: sie thaten ihrer Zeit genug und gaben ihr was sie verlangte und vertragen konnte, während unsere groſsen Meister über ihre Zeit weit hinaus gingen, so dass ihnen von den Zeitgenossen nur wenige Auserwählte folgen konnten. *Em. Bach* gesteht in seiner Selbstbiographie selbst ein, dass er nur wenige Arbeiten aus innerem Drange geschaffen habe und sagt: „Unter allen meinen Arbeiten, besonders fürs Clavier, sind blos einige Trios, Solos und Concerte, welche ich mit aller Freyheit und zu meinem eigenen Gebrauch gemacht habe.“ Alles andere war demnach den Wünschen des musikliebenden Publikums angepasst. Von *Marcello* kennen wir kein solches Selbstbekenntnis und vom leichtlebigen Italiener ist es auch kaum zu erwarten, dass er absichtlich eine ernstere Auffassung der Kunst verleugnete, um mit seinen Werken Geschäfte zu machen.

Marcello's Lebenslauf ist so bekannt, dass wenige Züge genügen um ihn jedem Leser ins Gedächtnis zu rufen. Er war am 24. Juli 1686 zu Venedig aus edler Familie geboren, wie er nie vergisst hinzuzufügen, und starb an seinem Geburtstage 1739 in Brescia, war also 53 Jahr alt geworden und ein Zeitgenosse Seb. Bach's und Händel's. In Italien selbst lebte ein *Alessandro Scarlatti* (1659—1725) und ein *Lotti* (1667—1740), Komponisten von genialer Bedeutung, an deren Genie das Talentchen Marcello's kaum heranreichte; und doch konnte er es wagen sich ihnen gleich zu stellen, getragen von der Gunst des „*kunstsinnigen*“ Publikums. M. erhielt eine sorgsame

und seinem Stande angemessene Erziehung. Um in den Staatsdienst eintreten zu können, der höchste Wunsch eines jeden edlen Venetianers, denn selbst die Würde eines Dogens war ihm zugänglich, (wie bereits ein Vorfahr M's., Nicolo M., 1473 dieses hohe Amt bekleidete) studierte er Jura. Bei *Franc. Gasparini* Kompositionslehre, und Violine hatte er schon bei seinem Vater in früher Jugend müssen fleifsig exercieren. Von strengen Studien war er kein Freund und was sich ihm nicht leicht einprägte, liefs er sorglos am Wege liegen. Trotz seiner Vorliebe für Musik waren ihm dennoch die trockenen Vorstudien sehr unbequem und nur die Begierde als Komponist aufzutreten bewog ihn den Kursus durchzumachen. Nach vollendeten Universitätsstudien wurde er Advokat, schloss sich einem Vereine Schöngeister an, die ein „Casino de nobili" gebildet hatten und hier trat er als Dichter und Komponist auf und erntete die ersten Lorbeeren. Um 1711 wurde er in den Rat der Vierzige gewählt und bekleidete 14 Jahre lang diese Stellung; von hier aus wurde er als Provveditore, d. h. als Lieferant für Lebensmittel, nach Pola geschickt, wo die schlechte Luft seine Gesundheit dermafsen untergrub, dass ihn 1738 die Versetzung als Kämmerer nach dem gesünderen Orte Brescia nicht mehr retten konnte. Schon nach wenigen Monaten unterlag er. Als Mitglied der Akademie der Arkadier hiefs er *Eterio Stinfalico*, aufserdem war er Mitglied der Filarmonica in Bologna.

Verzeichnis seiner Werke.

Abkürzungen von öfter vorkommenden öffentl. Bibliotheken:

B. B. = Kgl. Bibl. in Berlin.
B. M. = Kgl. Staatsbibl. in München.
Bologna = Liceo musicale.
Brüssel = Kgl. Bibl. in Brüssel.
Brüssel Cons. = Bibl. des Conservatoire in Brüssel.
C. P. = Conservatoire de mus. in Paris.
Dresd. Mus. = Kgl. Musikalien-Sammlg. in Dresden.
Florenz = Bibl. nazional.
B. Wagener = Privatbibl. des Geh. Rats R. Wagener in Marburg.

1. Schriften über Musik:

1. Lettera famigliare d'un Accademico filarmonico, et Arcade, Discorsiva sopra un libro di Duetti, Terzetti, e Madrigali a più voci, stampato in Venezia da Ant. Bortoli l'anno 1705. Ohne Autor. Ist die bekannte Kritik der Lotti'schen Kompositionen. [Bologna im Ms. Kopie 60 S. in fol.

Antonio Tonelli korrigierte dann wieder Marcello's Korrekturen. Ms. in Bologna, Kat. 1, p. 99.

Über Marcello's Kritik siehe *Chilesotti*: Sulla lettera-critica di B. M. contro Antonio Lotti. Note ed osservazioni. Bassano 1885 tipogr. Sante Pozzato. kl. 8⁰. 54 S.

2. Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro, e facile per ben comporre, e esequire l'opere italiane in musica all' uso moderno. (Ohne Autor.) Stampato ne' Borghi di Belisania per Aldiviva Licante. 8⁰. 72 S. Muss vor dem 2. April 1721 erschienen sein, denn Zeno erwähnt es in einem Briefe an A.-Fr. Marmi aus Wien unter obigem Datum. Eine Satire auf die italienische Oper. [Brüssel. — Bologna. — B. M.]

— a. Ausg. ib. kl. 8⁰. 64 S. [Bologna. — B. M. — B. Wagener. — Florenz.]

— a. Ausg. Napoli 1761. Vinc. Manfredi. 8⁰. 60 S. [Bologna. — B. B.]

— Neue Ausg. „riordinata da S. L. G. E. Audin, con aggiunta d'una canzone bolognese in lode della Malibran. Firenze 1841 G. Patti. 8⁰. [Brüssel. — B. B. — Florenz.]

— a. Ausg. Parnaso; all' insegna dei Capuleti e de' Montecchi. 8⁰. 77 S. Ausg. in Neapel von 1850. [Bologna.]

— Il teatro al moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre etc. 1883. Milano, Ricordi. 8⁰. [Bologna.]

— Il teatro alla moda. Scrittura satirica di B. M. con illustrazioni ed annotazioni e la Biografia. Ven. 1887 dell' Ancora. 8⁰. [Bologna.]

3. Lettera scritta per Venezia dal Sig. Carlo Antonio Benati alla Signora Vittoria Tesi. Composizione a voce sola con B. Ms., alte Kopie. 6 Bll. in qu. fol. [Bologna GG. 146.]

4. Trattato dell' arte armonica. Ms. Bologna. Beschrieben von Busi in der Biographie B. Marcello's S. 108. Diese Abhandlung schrieb er mit 21 Jahren und bildet zugleich einen Beweis seiner Studien bei Gasparini. — Die Marcus-Bibl. in Venedig besitzt eine Abhandlung von ihm im Ms. mit ähnlichem Titel, vielleicht ist es eine Kopie: „Trattato delle consonanze armoniche."

2. Geistliche Kompositionen:

5. Il trionfo della poesia, e della musica, nel celebrarsi la morte, la esaltazione e la incoronazione di Maria sempre vergine assunta in cielo; Oratorio sagro à 6 voci, musica di ... Ms. 1 vol. in qu. 4⁰. [Brüssel 2172/3.]

6. **Messa** in do maggiore a 4 voci, tutta in canone, di ... composta l'anno 1711 per la capella di Papa Clemente XI. Ms. qu. fol. 17 Bll. [Bologna in 2 Kopien. — B. B., Ms. 13522 in K. in P.]

— Neue Ausg.: Missa inedita Papae Clementis XI. 4 voc. Part. Mediolani 1878. Ricordi. kl. 4⁰, 41 pp. [B. Wagener. — Bologna.]

7. **Missae.** Dresd. Mus. besitzt im Ms. und P. 5 Messen, 3 zu 4 St. a capella, 1 zu 3 St. u. 1 zu 8 St.

Die B. B. besitzt im Ms. u. Part. Nr. 13530. Missa 8 voc. Dd. Nr. 13531. Requiem 4 voc. c. Bc. Dm.

In B. Proske in Regensburg 1 Messe zu 4 St. m. Orgel, P. im Ms. in Bd. 8.

Regensburger Dombibl. 1 Messe zu 4 St. P. u. Stb.

8. **Motetti.** B. B., L 160, 6 Motetti à 2, 3 e 4 voci. Nr. 6 für 4 Männerst. üb. „O bone Jesu" (wird neuerdings mehrfach unter Palestrina's Namen gedruckt). — L 211, In omnem terram, Canon 6 voc. Ms. P.

9. **Miserere** mei Deus. In B. Proske in Regensburg Bd. 8, Mss. in P. 3 Miserere, 2 zu 3 St. u. 1 zu 4 St.

B. B. in Ms. T 201. 2 Mis. à 3, col B. in P. — Ms. 164 als Psalm 50.

B. M. 2 Mis. a 2 T. 1 B. e. org. Ms. P. — 1 Mis. in Ms. [C. P.]

Dresd. Mus.: Miserere ... tratto dai salmi volgarizzati, e scritto l'acc. per Pfte. da G. A. Perotti. Ms. P. (Autogr. Perotti's.)

Psalmi.

10. Estro | Poetico-Armonico. | Parafrasi | Sopra li primi | Venticinque Salmi. | Poesia | di | Girolamo Ascanio Giustiniani, | Musica | di | Benedetto M. | Patrizj Veneti. | Tomo Primo. | Wappen. ‖ Venezia MDCCXXIV. | gr. fol. Band 1—4. Vorwort 34 S. vom Komponisten am 31. 1723 gezeichnet. Verleger am Ende: Dom. Lovisa.

[B. B. — Dresd. Mus. — Bologna. — Darmstadt, Hofb. — B. Göttingen. — B. Proske. — Dresden.]

— Estro ... sopra i secondi 25 Salmi. 4 Tomi, ib. 1726/27. fol. [ebd.]

— Ausg. Roma 1739 Rossi: Parafrasi sopra cinquanta ... [B. B. — Bibl. Jochimsthal zu Berlin im Ms.]

— The first fifty Psalms ... adapted to the english version by John Garth. London (1757) Welcker. 8 Bde. hoch fol. [B. Joachimsthal in Berlin. — B. B. — brit. Museum in London.]

— Ven. (1776) Dom. Pompeati, als 2. ed. gez. [B. B.]

— Estro poetico .., Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani.

Ven. 1803. Seb. Valle. 8 Bde. in fol. mit der Biogr. Marcello's. [B. B. — Graue Kloster in Berlin. — B. M. — Bologna. — Brüssel u. vielen anderen Bibl.]

Im Klavierauszuge, resp. ausgesetztem Generalbass:

a) Cinquanta Salmi di Davide posti in musica dal celebre ... con acc. di pfte. (rivisti da Cherubini). Udine, L. Berletti. 12 Bde. in fol. [Bologna.]

b) Salmi di Davide c. acc. di Pfte. della composizione di *Fr. Mirecki*. Parigi, Carli. 4 Bücher. in fol. [Darmstadt, Hofbib. — B. Dresd. in einer Ausg. „Firenze, G. Lorenzi. 8 Thl. fehlt 1 u. 4.]

c) Neue Ausg. 1843: Solo u. Chorgesänge aus M.'s Psalmen ... ins Deutsche übertragen von Dr. C. Grüneisen, bearb. u. instrum. von P. Lindpaintner. Part. u. Kl.-Ausz. Stuttgart, G. A. Zumsteeg. fol. 12 Nrn. 95 S. [B. B. — B. Wagener.]

Einzelne Psalmen im Neudruck und im Ms. auf öffentlichen Bibliotheken sind aufserdem noch sehr zahlreich vorhanden. Da es sich aber stets um dieselben Kompositionen handelt, so stehe ich von einer Einzelanführung ab.

3. Weltliche Gesänge:

11. L'Orazio Curiazio, Dramma per musica rappresentato nel Teatro delle Dame nel Carnevale 1736. 3 voll. (Classe IV. Codici 254—56.) [B. San Marco in Venedig.]

12a. Furberia e pontiglio, Oper in 1 Akt. [C. P.]

12b. La finta Galatea, Oper in 2 Akt. [C. P.]

13. Arianna, Intreccio scenico musicale. (Chor, Solo u. Orch.) [Autogr. im Besitze des Signor L. Arrigoni zu Mailand. Ausg. im Kl.-Ausz. v. Chilesotti: Milano, Ricordi 1885.]

14. Arianna abbandonata. Cantata a voce sola c. Bc. Ms. P. [B. M.]

Fraglich ob dies ein anderes Werk als das vorhergehende ist.

15. Intermezzi e Cori per la Tragedia di L. Commodo. 1719. Ms. [B. S. Marco in Venedig.]

16. Serenata a 3 voc. P. Autogr. 54 S. in kl. fol. [ib.]

17. Gara amorosa, Serenata a 3 voc. Ms. P. [B. M.]

Cantaten.

18. Andromaca, C. a voce sola c. Bc. P. [B. M.]

19. Burla ad istanza dei musici in Venezia: No che la su ne cori almi, per 1 Sopr. 2 T. 2 B. P. (Ist eine Verhöhnung der Castraten.) [B. B., Ms. 13130. — B. M. — Darmst. Hofb. — B. Joachimsthal. — Hofbibl. in Wien.]

20. Caro labro pupilla, Cantata a voce sola c. Bc. Ms. Autogr. P. u. sein Portr. [B. B.]

21. Cassandra, C. a voce sola (Alto) c. Bc. [B. B. — B. M. — B. Wagener. — Dresd. Mus. — S. Marco Ven. — B. Proske.]

22. Chiuse in placida, C. a. v. sola c. Bc. [B. Wagener.]

23. Clori e Daliso, C. per C. ed Alto. P. [Dresd. Mus.]

24. Da voi parto, C. per C. e B. Ms. 13545, Nr. 1. [B. B.]

25. Didone, Cantata a voce sola c. Bc. [B. M]

26. Gran tiranno e l'amore, C. per B. solo e. strom. P. [Dresd. Mus.]

27. Il bassa generosa, C. [Dresd. Mus.]

28. Il Timoteo overo gli effetti della Musica. Cantata a 2 voci. (1726.) Part. 28 Bll. [B. M. — Dresd. Mus.]

29. La Cassandra del nobile uomo, C. à Canto e Basso. [S. Marco Ven. — B. B. 83.]

30. L'Amore e la Musica, C. [Dresd. Mus.]

31. Libero sin ch'à il passo corre C. p. Sopr. c. Bc. Ms. 11483, Bl. 117. [B. B.]

32. Nel chiuso centro ove, Cantata preceduta da recitativo, p. Sopr. c. Viol. P. Ms. qu. fol. 13 Bll. [Bologna GG152.]

33. No che la su ne cori, siehe Burla.

34. Nutria gia il. C. 1 voc. c. B. [B. M.]

35. Onda d'amoro pianto, Cant. p. Sopr. c. Bc. [Bologna GG143. 59 S. P.]

36. Ora che voi partite, C. 1 voc. c. B. [B. M.]

37. Pecorelle che pascere, C. per Sopr. [B. Wagener.]

38. Porto negli occhi un mare, Madrig. 2 voc. c. Bc. P. [B. M. — B. B., Ms. 85.]

39. Quant' è ch'io piango, p. C. e B. Ms. 13545, Nr. 7. [B. B.]

40. Rosa pompa, C. a v. sola c. Bc. [B. Wagener.]

41. Se i mesti miei sospiri, p. Sopr. c. Bc. [B. B. 9065.]

42. Stravaganze d'Amore. Cantata. Text: Senza gran pena, f. Sopr. solo u. Bc. 15 S. Ms. 447 u. 560. B. Joach. — B. B. 13551.

43. Sù d'un colle fiorito, C. 1 voc. c. B. [B. M.]

44. Ti sento amor, p. C. e B. Ms. 13545, Nr. 2. [B. B.]

45. 12 Cantate a voce sola c. Bc. [Bologna GG144 u. 145.]

46. 20 Cantat. a voce sola c. Bc. Ms. 74 Bll. B. Wagener.

47. 12 Cant. a voce sola c. Bc. Mss. P. British Museum in London. Ms. Nr. 353. 358. 360 u. 363 laufende Nr. im Kat.

Allerlei Gesänge:

48. Aria: Nel vato mar d'amore à 9 p. Sopr. 2 V. 2 Ob. 2 Cor. Va. e B. Ms. Stb. [Wolfenb.]

49. Canzoni madrigalesche et Arie per camera a 2, 3, 4 voci. Op. 4. Bologna 1707, Gius. Ant. Silvani. fol. 103 pp. Enth. 6 Canz., 6 Arie zu 2 St., 4 Canz. zu 3 u. 2 Canz. zu 4 St. [B. Wagener. — Dresd. Mus. — Bologna, auch im Ms. kl. qu. fol. — B. B. — Brüssel.]

50. Canzoni in Ms. DD58. Bologna.

51. Capriccio, siehe Burla unter Cantate.

52. 12 Duetti da camera a varie voci c. Bc. Kopie von Santini. qu. fol. 12 Bll. [Bologna. Ebendort im Ms. GG145: 17 Duetti.]

53. 3 Duetti da camera, Ms. P. [B. M.]

54. 10 Duetti. Ms. P. 19 Bll. [B. Wagener.]

55. Italienische Scene. Ms. [C. P.]

56. 14 Madrig. a 2 voci. Ms. L158. P. [B. B.]

57. 2 Madr. a 4. Ms. qu. fol. 128 S. [Bologna, GG144.]

58. Madrigale a 5 voc. Ms. P. fol. [Dresd. Mus.]

59. 2 Madr. scherzosi (5 v.). Ms. 13540 in K. P. [B. B.]

60. 2 Madr. 1. In quel sol che, p. Sopr. ed A. c. Bc. — 2. Dove hai tu nido, dito, aus op. 4a, 1717. Ms. P. 35. [B. B.]

61. 3 Terzetti à S. A. B. Ms. T103. P. [B. B.]

62. Canone enigmatico di S. E^sa^ il sig. Benetto (?) Marcello Nobile Veneto. Contrapunto fugato à 3 et à 4 voci cavato sopra a detto Canone dal Ricieri (Gio. Antonio.) Ms. Autogr. von Riccieri auf einem grofsen Blatte. [Bologna.]

63. Ms. B. B. Landsbg. 211, Nr. 13: Canon 6 voc.

Instrumentalwerke:

64. Concerto, accomodé au Clavessin de J. S. Bach Ms. [Darmst. Hofbibl.]

65. Ms. B. Upsala: Concerto à 5 D♯: Viol. concert. 2 V. Viola e Bc. fol.

66. 2 Concerti, à 4, Ad. (2 V. A. Vcl. ed Org.) u. à 5, Fd. (V. princip. 2 Viole, Vcl. ed Org.) Ms. Stb. [B. B., 13548. — B. Wagener.]

67. 1 Sonate per il Violino e Cembalo, Ms. 13549 in K. [B. B.]

68. Suonata per il cemb. con il titolo di Ciacona del ... Ms. qu. fol. 8 Bll. [Bologna. GG148.]

69. Sonata per cemb. o per organo in sol minore (Gmoll.) Ms. qu. fol. 4 Bll. [Bologna, GG149.]

70. Sonata per il cemb. in sol maggiore (Gd.) alte Kopie. 5 Bll. [Bologna. GG151 u. 1 Sonate in GG145 Sammelbd.]

71. 2 Sonate per il cembalo u. 3 Sonates pour clavecin. Mss. [Brüss. Cons.]

72. Sonate (3) per Cembalo. Ms. [Darmst. Hofb.]

73. 4 Sonaten in P295, 18 Sonaten in Ms. 13550. [B. B.]

74. Sonaten in neuen Ausg. In Pauer, Alte Meister, 3. Bd., Nr. 45. Lpz., Br. & H. — In Ricordi's Antologia, Jhg. 5, 1846. — In Farrenc's Le Trésor, Bd. 9, Nr. 2, Vier Klavierpiecen.

75. Suonate per flauto solo con il suo basso continuo per Violoncello o Cembalo di ... nobile veneto dilettante di contrappunto e Accademico filarmonico et Arcade. Op. 2. Ven. 1712 G. Sala. qu. fol. [Bologna.]

— XII Suonate | A Flauto Solo | Con il ſuo Basso Continuo per Violoncello ò Cembalo, | Di | Benedetto Marcello | Nobile Veneto, | Dilettante di Contrapunto, e Accademico | Filarmonico, et Arcade | Opera Seconda | A Amsterdam | Chez | Estienne Roger Marchand Libraire. | Nr. 368. 1 vol. in kl. fol. 37 S. [B. B.]

76. 12 Solos for a germ. fl. or V. with a Th. B. op. 1. Lond. fol. [Brit. Mus.]

77. Six Solos for a Violoncello with a Th. Bass for the Harpsich. Op. 2. Lond., J. Walsh. fol. 25 pp. [B. Wagener. — Brit. Museum. — C. P.]

— Neue Ausgabe: Due Sonate per il Vcl. con acc. di Piano di *Alfredo Piatti.* Berlin (1875) N. Simrock. 2 Stb.

78. Toccata p. Clav. in Dupont's Ecole de Pfte. liv. 2. [B. B.]

---

79. Lettere e prefazioni anteposte ai Salmi stampati. Ms. in 8⁰. [Bologna.]

80. Briefe an G. A. Perti. [Bologna, Kat. 1, 152.]

Biographien über Marcello.

Busi, Leonida: Sua vita e sue opere. Bolog. 1884, Zanichelli. 16⁰. 127 S.

Caffi, Franc: Della vita e del comporre ... Ven. 1830, Picotti. 8⁰.

Crevel de Charlemange, Napoléon: Sommaire de la vie et des ouvrages ... Paris 1841, Duverger. 8⁰.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* **Zur Geschichte einiger Werke Richard Wagner's.** Kürzlich kam mir eine Rechnung der Dresdner Firma Fürstenau & Co., deren Inhaber Friedrich Ferdinand Fürstenau war, für den Kapellmeister Richard Wagner in Dresden, Ostraallée 6, 2 vom 27. April 1846 zu Gesicht, in welcher unterm 25. Juli 1844 25 Exempl. der ganzen Oper „Rienzi" und ebenso viele der Ouverture dazu, unterm 10. August desselben Jahres 150 Exempl. „Lieder" Willkommen für König Friedrich August II. zu Sachsen, unterm 15. Januar 1845 30 Exempl. Partituren der Oper „der fliegende Holländer" und unterm 24. April darauf 100 Exempl. dergleichen der Oper „der Tannhäuser" erscheinen. Insgesamt belief sich die Rechnung (429. — 5, 10. — 280, 28. — 524. 16, 5.) auf 1239 Thlr. 24 gr. 5 pf., worauf unterm 14. Aug. 1844, 2. und 6. April 1845 insgesamt 400 Thlr. abgezahlt worden waren. Im Januar 1846 ersuchte die genannte Firma ihren Schuldner um Bezahlung des Restes und erhielt im Februar zwar eine Zahlungszusicherung, doch — kein Geld. Am 6. März gen. Js. erfolgte eine neue ernstere Mahnung, worauf Wagner also schrieb*): „Auf Ihren, in mehr als beleidigenden Ausdrücken abgefassten Brief, der in meinen Augen und zu meinem aufrichtigen Bedauern mich gewaltsam fast aller freundschaftlichen Verbindlichkeiten entledigt, zu denen ich mich verpflichtet fühlte, kann ich Ihnen in Kürze nur Folgendes mitteilen: Binnen hier und Ostern spätestens (sic!) werden Sie nicht nur zu Heller und Pfennig bezahlt sein,**) sondern auch die von Ihnen angegebene Entschädigung erhalten haben.***) Wenn dies im Monat Februar nicht bereits geschehen ist, so kommt dies daher, weil mir ebensogut wie Ihnen Geld versprochen war, dessen Eintreibung sich bisher verzögert hat. Weitere Entschuldigungsgründe habe ich Ihnen nicht zu geben, da Sie sie im Voraus für „leere" Redereien halten. Mein Honorar habe ich noch nicht bekommen; aus denselben Gründen, aus denen ich es bisher aber nicht gefordert habe, stelle ich jedoch auch keine Anweisung darauf aus.†) Haben Sie die Überzeugung, dass ich Sie nicht bezahlen will, so bereiten Sie die „Unannehmlichkeiten", von denen Sie schreiben, glauben Sie aber, dass ich Sie heute und morgen nicht bezahlen kann, so würden Sie unverständig handeln, wenn Sie die angedeuteten Schritte thäten. Jedenfalls schliefsen Sie durch den Eindruck, den Ihr heutiger Brief auf mich gemacht hat, ob ich mir es nicht angelegen sein lassen werde, mir einen ähnlichen Ärger nicht nochmals zuzuziehen, Dresden .... Hochachtungsvoll und ergebenst .... Ein weiteres Schreiben W.'s††) ohne Adresse und ohne Anrede an die Gläubigerin, d. d. 15. April früh 7 Uhr (1846), liegt mir vor, in welchem der Termin

*) Das Original mit Adresse und der Oblate auf silbernem Grunde mit R. W. liegt mir ebenfalls vor.

**) Dies war nicht der Fall, wie die Einreichung der Klage vom 2. Mai genannten Jahres, also nach Ostern, lehrt.

***) Wegen Verzögerung der Zahlung hatte die Firma ihren Schaden auf über 40 Thlr. jährlich angegeben.

†) Die Firma hatte eine Anweisung auf die Theaterkasse gefordert.

††) In demselben spielt der Musikalienhändler Moser eine vermittelnde Rolle.

„Ostern“ als Termin „Ostermesse“ erklärt wird. In demselben erbietet sich der Schuldner „ganz wie es sich von selber versteht zum Ersatz der aus dieser Verzögerung entspringenden Kosten“. — Die Sache dürfte jedoch schliefslich noch geordnet worden sein, wenigstens bittet der Rechtsanwalt der Klägerin unterm 6. Mai jenes Jahres das Gericht „mit Ausfertigung der Klage noch Anstand zu nehmen.“ (Nach Nr. 521 der 1891 vom Amtsgericht Dresden abgegebenen Akten des K. S. Hauptstaatsarchivs.)

Dr. *Theodor Distel*, K. S. Archivrat.

* Herr Dr. *Alfr. Chr. Kalischer* hat in der Vossischen Zeitung, Sonntagsbeilage 1891, Nr. 30/31, einen sehr lesenswerten Artikel über Beethoven's „unsterbliche Geliebte“ veröffentlicht, in dem er besonders gegen die Schriftstellerin Maria Tenger auftritt und mit Schärfe nachweist, dass nicht die Gräfin Therese von Brunswick, sondern nur die Gräfin Giulietta Guicciardi damit gemeint sei.

* Der *Dresdner Tonkünstler-Verein* hat seinen Jahresbericht für 1890/91 veröffentlicht; derselbe giebt abermals Kunde von dem Gedeihen desselben. Sowohl die Mitgliederliste als die Ankäufe für die Bibliothek weisen eine erfreuliche Vermehrung auf.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig, Brüssel, London, New-York. Aufser dem weiteren Fortschreiten der begonnenen Gesamtausgaben älterer Meister und den Verlagsartikeln neuer Werke, ist Rob. Schumann's 4. Sinfonie in ihrer ersten Form in Partitur und Stimm., herausgegeben von Frz. Wüllner, erschienen. Das Autograph besitzt Dr. Joh. Brahms.

* Die Antiquariathandlung der Herren Kirchhoff & Wigand in Leipzig hat im September einen recht wertvollen Musik-Katalog veröffentlicht, den wir zur Kenntnisnahme empfehlen.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat, Berlin W. Charlottenstr. 63. Katalog 89. Enthält 550 Nrn. einer sehr wertvollen Samlg. Kammermusik aus dem 18. Jh. Eine derartige Samlg. kommt so selten vor, dass die öffentlichen Bibliotheken ihren Geldbeutel einmal ordentlich öffnen sollten. Wir sprechen aufserdem Herrn Liepmannssohn unsere Anerkennung über den vorzüglich abgefassten Katalog aus.

* *List & Franke* in Leipzig, Universitätsstr. 13. Katalog Nr. 230 enthält eine reichhaltige Musik-Samlg. aller Art, auch ältere Werke; leider immer noch in der veralteten Weise katalogisiert und in zahlreiche Fächer eingeteilt, die aber voller Widersprüche sind und die Werke eines Autors an alle Orte zerstreuen, teilweise sogar in falsche Fächer einfügen.

* In Wien bereitet man für nächstes Jahr eine internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen vor. Die Musikgeschichte soll dabei besonders vertreten sein und wird daher ein jeder ersucht, der im Besitze seltener alter Drucke, Manuskripte, Abbildungen, Instrumenten u. a. ist, dieselben bis spätestens 15. Nov. 1891 der Ausstellungs-Commission, Wien I., Eschenbachgasse 11 anzumelden. Unkosten bereitet es dem Aussteller nicht, aufser dem Porto für die Sendung. Neben der historischen findet auch eine gewerbliche Special-Ausstellung statt und hier ist eine Platzmiete zu zahlen.

* Hierbei 1 Beilage: Baseler Katalog. Bog. 9.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1891.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Benedetto Marcello.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

Fontana, Padre Franc: Vita di B. M. Ven. 1803 in der Psalmen-Ausg. von 1803.

Galli, Amintore: Biographie in der Ztschrft. La musica popolare, Milano. Jhg. 1, Nr. 28, p. 109.

Mattei, Saverio: Vita di ... Ven. 1788. 8⁰.

Mazzucchelli, Giov. Maria: Notizia sulla vita e le opere di ... In „Memorie per servire all istoria letteraria. Ven. 1757, Pietro Valvasene.“ Bd. 10, S. 149—158.

Perino, Marcello: Biogr. in Nouvelle méthode de chant. Paris 1839, Ebrard. 8⁰. [Brüssel 6130.]

Perotti, Gio. Agost.: Sugli studi e sulle opere di ... In Ricordi's Gazzetta Milano. 1843, 125—132.

Sacchi, P. Don Giovenale: Vita di ... con l'aggiunta delle risposte alle censure del Sig. Sav. Mattei ... Ven. 1788, Zatta e figli. 8⁰. 108 S. Diese Biogr. war von *Fontana* lateinisch geschrieben u. von Sacchi italien. übersetzt. [Bologna.]

Wenn das eben mitgeteilte Verzeichnis seiner Werke ein vollständiges wäre — ich habe nur verzeichnet was ich auf öffentl. Bibliotheken mit Einschluss der Bibliothek des Herrn geh. Rats

Wagener in Marburg fand — so muss man M. schon zugestehen, dass er ein fleifsiger Mann gewesen ist und seine amtsfreie Zeit der Kunst ausschliefslich gewidmet haben muss. Selbst wenn ihm das Komponieren recht leicht geworden ist — und diesen Eindruck empfängt man beim Studium seiner Werke — so war das Niederschreiben schon eine tüchtige Arbeit. M. stand eine nie in Verlegenheit kommende Erfindungsgabe zu Gebote. Seine Motive sind zwar klein und meist unbedeutend, dennoch besafs er die Kunst aus dem Motiv heraus eine Melodie zu entwickeln und dies giebt seinen Kompositionen einen einheitlichen Stil. Kleine Sätze gelingen ihm meist besser als gröfsere, da der kleine Ideenkreis in dem er sich bewegt bei einem ausgedehnteren Satze nicht geeignet ist ihn genügend auszufüllen und daher die vielfachen Wiederholungen ohne jegliche Abwechselung in der Behandlung eine langweilige Wirkung hervorrufen. Ebenso ist sein Kontrapunkt von der einfachsten Art und daher auch nicht im Stande die Wirkung seiner Miniaturmotive zu erhöhen. Trotzdem sich M. ganz besonders mit dem Studium des Gesanges beschäftigt haben soll, so ist er dennoch mehr Instrumentist als Gesangskünstler, sowohl was die Komposition betrifft als die Verwendung der Singstimme, die sehr oft alles Gesanglichen entbehrt. Man vergleiche z. B. folgende Singstimme einer Bass-Arie aus der Arianna, S. 47 der neuen Ausgabe von Chilesotti:

E quel le - gno ch'io t'ad - di - to, ch'io t'ad - di - to qual

par - ti da questo li - to trat - to a for - za

. . dal tuo sde - gno . . qui ri - tor - ni a . . nau - fra-

gar, ...

. . . . qui ri - tor - ni a nau - fra - gar etc.

Auch im vierstimmigen Gesangsatze vermisst man eine gesangliche Behandlung der Mittelstimmen. Wie sorglos oft M. arbeitet, geben gerade seine Chöre mehrfache Beweise. Ganz abgesehen von der sehr fraglichen Vierstimmigkeit in der Sopran-Tenor und Alt-Bass in Terzen unisono gehen, gebraucht er auch in der Arianna und in den Psalmen folgende haarsträubende Stimmenführung:

(Psalm 10, Schluss-Satz:)

Disc. Allegro.
Alt.
E di giu- sti - zi - a pro - tet - tor l'Al- tis - si - mo
Ten.
Bass.

ed è con - for - to al po - veso in - no - cen - te,
Ten. und *Bass* wie *Disc.* und *Alt.* *Bass* f f

e - gli pro - pi - zi - o di ri - vol - ger de - gna - si

so - pra dell' e — qui — tà guar - do cle - men - te.

Immer Tenor und Bass lustig im unisono mit Discant und Alt, ohne weitere instrumentale Begleitung aufser dem Generalbass, der natürlich mit dem Singbass marschiert. Wenn sich M. „Dilettante“ auf seinen Drucktiteln nennt, so thut er sehr Recht daran, denn dieser Schild schützt vor jedem Angriffe, wenn aber Herr *Dr. Chilesotti* in Bassano Veneto Marcello im Vorworte zur Arianna den „Michelangelo in der Musik“ nennt, so beweist er damit wie gedanken- und kritiklos er die Musikgeschichte betreibt. Michelangelo, der Inbegriff alles grofsartigen und erhabenen künstlerischen Schaffens und Marcello,

der leicht begabte mit Miniaturmotivchen arbeitende „Dilettante“! Der Abstand kann nicht gröſser gedacht sein. Ganz abgesehen von dem haarsträubenden Gebrauche der vier Singstimmen, ist denn der bänkelsängerisch bummelige Ton des Chores ein passender Schluss zum 10. Psalmen? Schlägt er nicht jedes künstlerisch ästhetische Gefühl mit Fäusten ins Gesicht?

M. hätte bei gründlicheren Studien wohl Besseres leisten können, das beweist manche überraschend gelungene Stelle in seinen Kompositionen, wo man glaubt ein anderer Geist spricht aus ihm. Ich führe als Beweis eine Stelle eines Recitativs aus der Arianna, Scene 4, S. 38 an, welche folgende treffliche Modulation enthält:

co - me! dal fian-co mio ta - ci - ta e | che - ta si tol-se è gi - ta

[6] [6] [6]

forse al legno. Dov' è | Te-se - o? ah! ge - lo - si - a | co-me fuor del do-

[♯] [6] [♯] [♮]

ve - re e a mio di- | spet-to ten - ti d'entrarmi in | pet - to! etc.

[♭]

Überhaupt sind seine Recitative voll überraschender Momente und zeigen ein weit geschickteres Gestaltungstalent als seine langausgesponnenen und oft recht langweiligen Arien mit den endlosen Wiederholungen ganz unbedeutender Phrasen.

Seine 50 Psalmenbearbeitungen werden für sein bedeutendstes Werk gehalten. Allerdings finden sich einige stimmungsvolle gediegene Sätzchen darin, doch lange dauert die ernste Stimmung nicht und der Schlendrian bricht sich nur zu bald Bahn. Man erinnere sich

an den oben mitgeteilten Chorsatz. Diesem letzteren gehen zwei ernste und getragene Sätzchen voran und als Schlusssatz folgt dann diese Ausgeburt von Bummelei. Ich teile noch aus Psalm 21 einen Satz mit, der mit zu den besten gehört und zugleich ein treffendes Beispiel seiner kontrapunktischen Fertigkeit im günstigsten Lichte giebt, sowie den Beweis wie fest er an dem einmal gewählten Motive hält:

2 Violette. Grave. Violon. solo p solo tutti p

II. I. f p solo tutti II. I. tutti

II. I. solo tutti f I. p solo

Alto. tutti unisono

Vol - gi vol - gi mi Dio deh vol - gi deh

vol - gi un de' tuoi guar-di e ti piac - · cia - ti piaccia mi-
solo
unisono
rar da quali, e quan-te mi - se - ra - bili an - gu - stie io
so - no so-no oppresso e ti piac - - cia ti piaccia mirar da qua-
solo
- li e quante mi-se-ra-bili an- gu - - - - stie io so-
[sic]
tutti

[Wiederholung des Anfangs.]

p f f

- no so-no oppres - so: per - che

[solo]

solo tutti f

II. I.

perche co-si mi lasci, mi lasci in abban-

I.

tutti

II. I.

I. II.

do-no deh mio Dio vol - gi vol - gi un de' tuoi

II. I. II.

I. II. I.

guardi, deh per- che, deh per-che co - si mi

I.
II.
la - sci in ab - - ban - do - no per - - - che mio Di - o perche mi la - sci, perche mi
la - sci in ab-ban - do - no, in abban- - - - - -
unisono
tutti
- no?



Der Gesamteindruck der Psalmen wirft auf die ästhetische Bildung des Verfassers kein günstiges Licht. Es ist im allgemeinen eine gedankenlose schablonenhafte Musik. Die einzelnen wertvolleren Sätze lassen die übrigen erst recht im trüben Lichte erscheinen. Man blättert von Satz zu Satz und die Gemeinplätze nehmen den gröfsten Raum ein. Sätzchen wie das folgende begegnet man nur allzuoft:

Aus Psalm I.
3. Satz.
Text: Egli sarà qual arbore presso piantato.









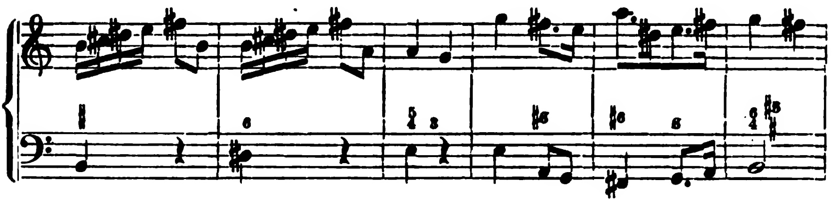
Als Menuettensatz einer Sonate wäre er gar nicht übel für diese Zeit, aber als Psalmensatz verrät er eine grenzenlose Abgeschmacktheit und einen Mangel an jeglichem ästhetischen Gefühle.

Schon oben wurde gesagt, dass M. für den Instrumentalsatz weit mehr veranlagt sei als für den Gesangsatz. Obiger Psalmensatz führt uns zu den 12 Sonaten op. 2 für Flöte oder Violine mit Violoncello oder Klavier, wie es auf dem Titel heifst. Sie erschienen im Jahre 1712 als M. ein Alter von 26 Jahren erreicht hatte. Sie zeigen uns den Komponisten in seiner vollen frischen und freudigen leichten Erfindungskraft. Die Sätze sind kurz, formell von grofser Abrundung, einheitlich in den Motiven und mit Geschmack zusammengestellt, kurz es sind kleine reizende kecke Kinder, entsprungen aus einem scheinbar unerschöpflichen Brunnen. Die Verwandtschaft mit obigem zuletzt mitgeteilten Psalmensatze ist unverkennbar und beweist, wie M.'s Veranlagung sich weit mehr zum Heiteren als zum Ernsten neigte. Worte können Musik nie ersetzen, daher teile ich eine Sonate, aufser dem 1. kurzen Largo vollständig mit. Sie wird mein Urteil bestätigen und beweisen, dass ich nicht zu viel gesagt habe.


Sonata X.
2. Satz.
Allegro, p. 29.

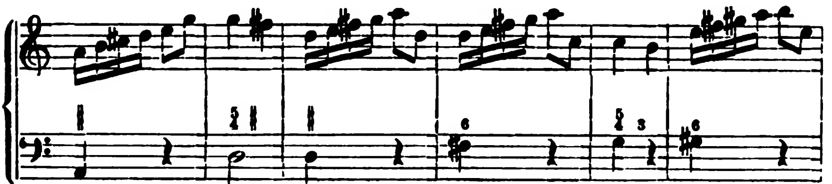



















Piano.


Largo.










Allegro.





Minuet.






Minuet.







Rechnungslegung
über die
Monatshefte für Musikgeschichte
für das Jahr 1890.

Einnahme	1253,60 M
Ausgabe	1222,60 M

Spezialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge. Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 50 M u. S. A. E. Hagen 4 M, nebst 60,10 M Überschuss aus 1889	948,10 M
Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	305,50 M
b) Ausgabe: Buchdruck der Monatshefte	665,95 M
Papier	155,00 M
Feuerversicherung, Post, Zeichnung, Verwaltung u. a.	401,65 M
c) Überschuss	31,00 M
d) von Mettingh-Stiftung (siehe Monatsh. S. 180)	200,00 M

Templin (U./M.), im Nov. 1891.

Robert Eitner.

Mitteilungen.

* *Emil Krause:* Johannes Brahms in seinen Werken. Eine Studie von ... Mit Verzeichnissen sämtlicher Instrumental- und Vokal-Kompositionen des Meisters. Hamburg 1892 (sic?). Lucas Gräfe & Sillem. 8⁰. 107 S. Preis 1,80 M. Ein mit unbegrenzter Verehrung geschriebenes Loblied auf Brahms, welches jedes einzelne Werk mit einigen lobpreisenden Worten erwähnt. Damit wird nicht jedermann einverstanden sein. Brahms' Grübelei und Suchen nach einem ungewöhnlichen Ausdrucke, seine schlechte Stimmführung in seinen mehrstimmigen Gesängen, sind Eigenschaften, die ein unparteiischer Beurteiler nicht übersehen darf. Welcher grofse Meister hat kein schwaches Werk geschrieben? Ein jeder muss seinen Zoll der irdischen Unvollkommenheit entrichten; ist Brahms davon ausgeschlossen? Keineswegs. Er als Nachbildner der Klassiker ist einem Zuviel oder Zuwenig weit mehr ausgesetzt als jeder andere, der ohne Vorbild seinem eigenen Genius folgt.

* *Carl Stiehl:* Musikgeschichte der Stadt Lübeck nebst einem Anhange Geschichte der Musik im Fürstenthum Lübeck, von ... Lübeck 1891, Lübcke & Hartmann. 8⁰. 116 S. u. Reg. Fände sich in jeder älteren bedeutenden Stadt, die eine Vorgeschichte besitzt, ein so fleifsiger Mann, wie Herr Musikdirektor Stiehl für Lübeck, so besäfsen wir das kostbarste musikgeschichtliche Material. Herr Stiehl hat bisher einzeln bearbeitet: 1. Zur Geschichte der Instrumentalmusik, 2. Geschichte des Kirchengesanges und des Kirchenchors, 3. Geschichte des Konzertwesens in Lübeck, 4. Die Organisten an der Marienkirche zu L. und die Abendmusiken, 5. Lübeckisches Tonkünstlerlexikon. Sein neuestes Werk

über Lübeck fasst die obigen Spezialarbeiten zusammen und bringt sie für einen gröſseren Leserkreis in ein schmuckeres Gewand. Neu ist der Nachtrag über die Geschichte des Fürstentums Lübeck (S. 96 bis Schluss), welcher die bischöfliche Hofhaltung in Eutin umfasst. Die Quellen flieſsen hier sehr sparsam und erst vom 17. Jh. ab lässt sich fortlaufend eine Pflege der Musik verfolgen. Die Darstellung des Herrn Verfassers ist knapp und aktenmäſsig, entbehrt dabei aber, soweit dies möglich ist, nicht des äuſseren Schmuckes.

* Extracted from proceedings of the Musical association (London, 17. Session 1890—91) enthält von T. L. Southgate: 1. On a pair of ancient Egyptian double-flutes. Mit Abbildungen und Notenbeispielen. 2. Communication on the ancient Egyptian Scale. (Wer sich hierfür besonders interessiert stehen die Abhandlungen zur Disposition. E.)

* Catalogue of english Song Books forming a portion of the library of Sir *John Stainer*, with Appendices of foreign Song Books, collections of Carols, books on bells, &c. Printed for private circulation by Novello, Ewer & Co. London 1891. 4⁰. 107 S. in feiner Herstellung. Der Besitzer dieser kostbaren Sammlung von etwa 900 Werken, manche in mehreren Ausgaben, wohnt in Oxford und ist President der Musical Association. Es ist der erste englische gedruckte Musik-Katalog, welcher einen bibliographischen Wert hat. Die Titel sind mit Sorgfalt ganz genau wiedergegeben, auch das Format und meistens auch die Seitenzahl verzeichnet, hin und wieder auch die Anzahl der Gesänge, manchmal giebt der Verfasser eine eingehende Beschreibung des Buches. Man bedauert, dass nach Liebhaberei und nicht nach einem festen Plane verfahren ist, doch ist der Katalog gegen die anderen englischen Musikkatologe ein bedeutender Fortschritt und giebt Kunde von dem Interesse, welches der Besitzer der Sammlung widmet. Die meisten Werke sind Sammelwerke und wenn auch bei vielen die Angabe der Komponisten fehlen mag, so sind doch eine ganze Anzahl dabei, wo sie verzeichnet sind und der Verfasser des Kataloges leider davon keine Kenntnis nimmt. Ich nenne z. B. das von Henry Roberts 1758 gedruckte Sammelwerk „Clio & Euterpe“, den von John Walsh herausgegebenen „Catch Club“ und viele andere, wo die Autoren genau verzeichnet sind. Der Herr Verfasser hätte hier Gelegenheit gehabt der Quellenforschung in der Musikgeschichte einen groſsen Dienst zu leisten und wir ersuchen ihn diese Versäumnis recht bald nachzuholen. Erst dadurch würde er seinem Kataloge einen groſsen bibliographischen Wert verleihen. — Die Anordnung der Werke ist alphabetisch nach dem Stichworte des Titels und nach dem Autor, sobald nur e i n e r genannt ist, geschehen. Eine Einrichtung die bei der Art der Werke sich als sehr praktisch erweist und ein Register erspart. Die Werke gehören dem 18. und 19. Jh. an, nur einige wenige dem Ende des 17. (Playfords Drucke) und wo die Jahreszahl auf dem Drucke fehlt, ist sie, soweit des Verfassers Kenntnisse reichen, in Klammer hinzugefügt. Sie umfassen Volkslieder, Operngesänge, Gesellschaftslieder, Catches, Glees, Couplets (d. h. komische Gesänge), aber auch einige Sammlungen geistliche Gesänge, wie die „Harmonia sacra“ von Playford und der „Thesaurus Musicus“ von Simpson. Der Appendix I. enthält allerlei geistliche und weltliche Lieder aus aller Herren Länder und eine reiche Sammlung englische C o u n t r y D a n c e s aus dem 18. Jh., selbst Virdung's Musica getutscht in neuer Reproduktion. Appendix II. „Bells & Ringing“, 40 Druckwerke aus der neuesten Zeit.

* Die auf S. 196 der Monatsh. erwähnte Abhandlung über die „unsterbliche Geliebte“ Beethoven's von Dr. Kalischer ist in Buchform bei Rich. Bertling in Dresden erschienen (Pr. 1 M) und sind dem Aufsatze sowohl frühere Arbeiten über denselben Gegenstand des Verfassers beigefügt, als die 3 Briefe Beethoven's unter nochmaliger strenger Prüfung des Originals.

* Am Liceo musicale in Bologna ist an Stelle des verstorbenen Federico Parisini Herr *Luigi Torchi*, früher am Liceo Rossini in Pesaro angestellt, zum Bibliothekar ernannt. Derselbe teilt mir mit, dass er im Laufe des Jahres noch den 2. Band des Kataloges zu veröffentlichen gedenkt und den dritten dann bald darauf folgen lassen will. Herr Torchi ist einer der wenigen Italiener, welche deutsch sprechen und schreiben können (resp. mit lateinischen Lettern, die wir Deutschen bei der Korrespondenz mit dem Auslande auch stets verwenden müssten).

* Mit diesem Hefte schließt der 23. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des Januar 1892 an den unterzeichneten Sekretär und Kassierer der Gesellschaft einzusenden. Restierende werden durch Postauftrag eingezogen. Der 20. Jahrg. der Publikation ist am 2. Jan. zur Versendung gekommen und besteht aus dem Schluss der Oper von Schürmann und dem 1. Akt von Reinh. Keiser's Jodelet. Die Fortsetzung der letzteren komischen Oper folgt im nächsten Jahrgange. Die Oper von Schürmann ist jetzt einzeln zum Preise von 15 M zu beziehen. Wer der Publikation als Subskribent beizutreten wünscht, melde sich beim Unterzeichneten.

Rob. Eitner.

* Hierbei 2 Beilagen: Titel zum 23. Jahrgange der Monatshefte und das Namen- und Sachregister.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Namen- und Sach-Register.

Abran, Tant vous allés 26.
Accentuatio 56.
Accentus 115.
Adam, Pierre † 165.
Adminiculatio 56. 57.
Adolfi, Gustav † 165.
Aegyptische Doppelflöte 213.
Agricola, Joh. † 1605. 185.
Agricola, Mart., Melodiae scholasticae 1578, neue Ausg. 30.
Aguado, Antonio † 165.
Alessandrini, Pietro Mattioli † 165.
Algermann, Franz. jun. 1598 Org. 127.
Androet, Cesare † 166.
Antoine, Theophile † 166.
Anzeige der Druckwerke der G. f. M. 19.
Arbillium, Jac., Verleger 26. 27.
Arcais, Francesco d' † 166.
Argenteau, siehe Mercy.
Armstrong, Thomas † 166.
Avé-Lallemant, J. Fr. Th. † 166.
Asler, Jodocus 1606. 185.
Bacilly's Remarcques curieuses 1679. 112 ff.
Bächtold, J. G. † 166.
Barnett, John † 166.
Barra, Hottinet: Naptie facte sunt 142.
Barre, Sieur de la 66.
Barth, Theodor † 166.
Bartsch, Christian † 166.
Battista aus Rom 2.
Bazzigotti, Raffaele † 166.
Becker, Valentin Eduard † 166.
Beer, Bernhard, siehe Barnett.
Beethoven u. Grillparzer 34.
Beethöven's Geburtstag 35.
— unsterbliche Geliebte 196. 214.
Behrens, Joh. Didrich † 166.
Bellardi, Lorenzo 166.
Belle, Jan, Int groene 25. — Laet ons nu 25.
Bellman, Joh. Arndt 5.
Beluzki, Olga † 166.
Benevoli, Orazio, 1 Mot. 22.
Bernabei, Ercole, 1 Mot. 22.
Bernhardus N. 1573 Org. in Wolfenbüttel 127.
Berod, Marcello † 166.
Bertini, Domenico † 166.
Besardus, Joan. Bapt. 145. 147.
Bibliothek Wolfenbüttel. Anzge. 143.
— Universit. zu Basel. Beilage.
Bianchi, Camillo Guglielmi † 166.
Biletta, Emanuele † 166.
Blanch, Bartholomé † 167.
Blot, Henry † 167.
Böhme, E. E. H. Gesch. d. Musik. Anzeige 27.
Börner-Sandrini, Frau Marie † 167.
Boesset, 2 Airs 65.
Boësset, Ant., mehrst. Gesge. 67.
Bogenhaltung 43.
Boschi-Boch † 167.
Bosco, Simon à, Verleger 27.
Bose, von † 167.
Bovicelli, Gio. Batt., Passaggi di musica 1594. 113. Beisp. daraus 119 ff.
Brahms von Em. Krause 212.
Brassin, Leopold † 167.
British Museum 68.

Brückmann, Bruno: Leitfaden z. Stud. der Musikgesch. 144.
Buchner, Johann, Fundamentum 71 ff.
Budinger, Joh. † 1590. 184.
Burck, Joach. a, Crepundia sacra, neue Ausg. 30.
— 20 Odae sacrae, lib. 1. 2. 1597, neue Ausg. 30.
Burkhardt, Julius † 167.
Busi, Leonida, Biogr. Martini's. Anzge. 177.
Butler, John Jarvis † 167.
Butzbach, Johann von 1388. 184.
Buzelli, Giuseppe † 167.
Byrd, William, Pastoral for 5 v. 68.
Byrno, Arthur † 167.
Caccini, Erfinder des stilo recitativo 116.
Caifabri, G. B.: Scelta de'Mot. 1665. 22.
Camillo aus Parma 1.
Campanella, Francesco † 167.
Cantorei am Dome in Frkft. a/M. 1255. 185.
Cantoren an St. Bartholomäus in Frkft. a/M. 184.
Canzi-Wallbach, Katharina † 167.
Carissimi, Giac., 2 Mot. 22.
Carl, Frau Henriette † 167.
Carli, Jacopo † 167.
Casioli, Luigi † 167.
Castellan, Andrea † 167.
Cattinari, siehe Fassi.
Cavallotti, Francesco: Scelta de' Mot. 1665. 22.
Chaudier, Armand † 167.
Chilesotti's Kritik über Marcello 189.
Christianowitch, Nicolas † 167.
Collebaudi, Familienname Jachet's 33.
Confluentia 56.
Contrabasso — Violen 55.
Corsi, Gios. 2 Motett. 22.
Corsi, Giovanni † 167.
Corticelli, Enrico † 167.
Couplet auf den Grafen d'Artois 162.
Cousu, Sieur de, 4st. Fantasie 65.
Crocker, Johann, Hochzeitslied 1604. 52.
Curth, Ernst † 168.
D'Alayrac: Quand le Comte 163.
Dameron, Fräul. Pauline † 168.
Daniele, Giuseppe † 168.
Deacon, Harry Collings † 168.
Delphinus, Nicolaus 1623. 185.
Demnitz, Fritz † 168.
Deppe, Ludwig † 168.
Deutsch, Emanuel † 168.
De Voss, siehe Voss.
Dienel, O. Die moderne Orgel. Anzge. 35.
Diminutio 57.
Disjunctio 57.
Döring, Heinrich † 168.
Dornheckter, Otto † 168.
Douland, John, Necessarie observations belonging to Lute playing 145.
Douland, Robert: Varietie of Lute-lessons 1610. 145.
Dresel, Otto † 168.
Dubez, Peter † 168.
Dupont, Pierre-Auguste † 168.
Ebenius, Balthasar 1674. 185.
Eccard, Joh., Crepundia sacra, neue Ausg. 30.
Ehrlich, Max † 168.
Eitner, Rob. Mass. Trojano als Flüchtling 1.
— Bibliographische Mitteilung 16. 21.
— Die Druckwerke P. Marin Mersenne über Musik 60.
— Unbekannte Sammelwerke 141.
— Quellen- u. Hilfswerke beim Stud. der Musikgesch. Anzge. 144.
— Benedetto Marcello. Biogr. 187.
Ellis, Dr. Alexander John † 168.
Engel, Karl † 168.
Engelmann, Julius † 168.
Episcopus, Lupus, Ick seg adieu 24.
Escudier, siehe Vandeul.
Espadero, Nicola Ruiz † 168.
Estey, Jakob † 168.
Eulenstein, Karl † 168.
Exclamatio 56.
Fagotti, Ludovico † 169.
Farkas, Miska † 169.
Fassi, Mad. Carlotta † 169.
Festa, Sebastian, 3 Motetten 142.
Fevre, Jac. le, siehe Le Fevre und Smidts.
Figuralmusik in Frkft. a/M. 1573. 185.

Fitzenhagen, Wilhelm † 169.
Flight, ..., † 169.
Flots, siehe Flud.
Flud, Robert, Theorie 62.
Fogelberg, Gunnar † 169.
Foggia, Franc., 1 Mot. 22.
Fontana, Alessandro † 169.
Formaglio, Luigi † 169.
Franck, César-Auguste † 169.
Frattini, Giuseppe † 169.
Friese, Edmund, Verzeichnis der Kantoren in Frkft. a/M. 184.
Frist, Jodocus 1504. 184.
Fröhnert, Karl † 169.
Gabucci, Giulio Cesare. Magnificat, passeggierter Cantus 119.
Gade, Niels Wilhelm † 169.
Galles-Torreigioni † 169.
Garkisch, Karl † 169.
Gascogne, Missa sup. benedictus 141.
— Rex autem David, Mot. 142.
Gayarre, Julian † 169.
Geige (Discant) Preis 20 Thlr. 20 Gr. 34.
Geiger, siehe Ruttenstein.
Gertmann, Cornelius 1615. 185.
Gesius, Barth., Melodiae scholasticae 1609. Neue Ausg. 30.
Gevaert, Fr. Aug. Der Ursprung des röm. Kirchengesanges. Anzge. 178.
Goepfart, Christian Heinrich † 169.
Goldberg, J. P. † 169.
Goldschmidt, Dr. Hugo. Die italien. Gesangsmethode d. 17. Jh. 1890. 17.
— Verzierungen, Veränderungen u. Passaggien im 16./17. Jh. Anzge. 111.
— Verzierungen u. Passaggien beim Gesge. im 17. Jh. 111 ff.
Goltermann, August † 170.
Gorgius, Joh. 1584 Org. 127.
Graff, Joh. Dietrich Christn., Org. 127.
Gratiani, Bonif., 2 Mot. 22.
Gregoir, Ed.-Georges-Jacques † 170.
Greulich, Adolf † 170.
Grevenberg, ... † 170.
Grinzweil, Norbert † 170.
Groten, Joseph † 170.
Guercia, Alfonso † 170.
Guilmant, Jean-Baptiste † 170.
Gum, Joseph † 170.
Haberkorn, Heinrich Philipp 1680. 185.
Haberl's kirchenmusikal. Jahrbuch f. 1891. Anzge. 32.
Habert, Abbé de Cerisé. Psalm 146. 64.
— Henri Louis, de Montmor 67. (fraglich ob derselbe wie der Abbé.)
Hanike, Sylvester, 1637 Org. 127.
Händel, Georg, Vater des Komponisten, Bestallung als Hausarzt 1688. 109.
Hans von Constanz 72 ff.
Hast, Louis † 170.
Haun, Joh. Jakob 1682. 185.
Hauptmann, Susette † 170.
Hauschild, Karl † 170.
Hausmann, Valentin 1604. 186.
Haydt, Philipp 1614. 185.
Heckmann, Frau Marie Auguste † 170.
Hecktheuer, F. † 170.
Hellinck, Lupus, Janne moye 25.
Helmboldi Crepundia sacra 1596, neue Ausg. 30.
Helmore, Thomas † 170.
Henrich von Calbach 1347, 184.
Herbst, Andreas, in Frkft. a/M. 186.
Hermann, Joh., Crepundia sacra, neue Ausg. 30.
Hesselbach, Alexander † 170.
Hiebendahl, Rudolf † 170.
Hilderici, Hieronimus † 1549. 184.
Hohberg, Henricus 1625. 185.
Hollosy, Cornelia Lonovics- † 170.
Hornstein, Robert von † 170.
Hülle, Wilhelm † 171.
Hüls, Bernhard † 171.
Hunt, John † 171.
Incursio 57.
Instrumentenkunde nach einem Fragment 33.
Involutio 56.
Inzoli, Andrea G. † 171.
Jachet da Mantua, Bürgerbrief von 1534. 33.
— Beata quoque 4 v. 16.
— Magnificat 21.
— Nuncius celso 4/5 v. 17.
Janssens, Jean François † 171.
Jarvis, W. † 171.

Jenuski di Ravenna, Aderio † 171.
Jodel und Jodellied von Tobler 180.
John, Ernst † 171.
Josquin, siehe Pres.
Kaiser, Julius † 171.
Kaiser, Karl † 171.
Kalischer, Dr. Die unsterbliche Geliebte Beethoven's 196. 214.
Karganoff, G. † 171.
Kaufmann, Hans † 171.
Keiser, Reinhard, Tanzstücke in neuer Ausg. 18.
Kellermann, Thilo † 171.
Kirchengesang, römisch, Ursprung 178.
Klinkhardt, Traugott † 171.
Kögel, Frau Minna † 171.
König, Hermann † 172.
Könnemann, Miloslav † 172.
Köpper, Adolf † 172.
Kötzschke, Eduard † 172.
Kohlschmidt, Erop † 171.
Kraus, Andreas, Posaunist 1586. 185.
Krause, Emil: Entsteh. u. Entwickel. d. Op. Anz. 143. — Brahm's Werke 212.
Krause, Julius † 172.
Krieg, Hieronimus † 172.
Kuhn, Johann Mathias † 172.
Kwast, Jakob † 172.
Lachner, Franz † 172.
La Fage, Jo. de, 3 Motetten 142.
Lajarte, Théodore de † 172.
Lallemant, siehe Avé-Lallemant.
Lamoury, Philipp † 172.
Lanza di Trabia, Francesco † 172.
Lasso, Regina, Tochter Orlandus und Frau des Maler von Ach's. 68. 110.
Lassus, Ferdinand, Kapellmstr. † 1608. 32, verbessert S. 110.
Lassus, Ferdinand, Kapellmstr., Sohn des Ferdinand und Enkel Orlandus. 32, verbessert S. 110.
Lassus, Orl. de, Briefe, 33.
Laurencin, d'Armond, Graf Ferdinand † 172.
Lautenbezug u. a. 152 ff.
Lautenstimmung 5.
Lautentabulatur in England 151 ff.
Le Beau † 172.
Lederer-Ubrich, Frau Aswinde † 172.
Le Fevre, Jac., Vrouken lief 26.
Lehnhardt, Gustav † 172.
Le Jeune, Henry, 5st. Fantasie 65.
Lemaigre, Edmond † 172.
Lenschow, Karl † 173.
Léonard, Hubert † 173.
Leonardi, Antonio † 173.
Lhuillier, Edmond † 173.
Liedertexte, geistl. 130.
Liliencron, R. von: Eine handschriftl. Samlg. von Gesgen. aus dem 17. Jh. 129.
Lippert, Wilhelm † 173.
Loh, Anton † 173.
London's british Museum 68.
Lonovics, siehe Hollosy.
Lotze, Wilhelm † 173.
Louis XIII, Tu crois ô beau soleil 66.
Louis, Emile † 173.
Lübeck's Musikgesch. von Stiehl 212.
Lüstner, Karl, Totenliste 165.
Lulli'sche Tänze aufzuführen 42. 46. 55. 59.
Mace's Lautenstimmung 6.
Mac Phee, Franc. † 173.
Malchow, Karl † 173.
Malleville, Mad. Tardieu de † 173.
Mancinus, Thomas, in Wolfenb. 127.
Manzoni, Giulio A. † 173.
Marcello, Benedetto, Biogr., Bibliogr. u. Beurteilung 187.
— Abdruck von Chören, Soli mit Begltg. und 1 Sonate für Flöte u. Bass 199 ff.
— Andromaca 191.
— Arianna, Intreccio. 191.
— Arianna, abbandonata, Cantate 191.
— Arie 193 (48).
— Beurteilung seiner Werke 197 ff.
— Biographien 194. 197.
— Briefe an Perti 194 (80).
— Burla ad istanza 191.
— Canon 6 voc. 193 (63).
— Canone enigmatico 193 (62).
— Cantate 191/92.
— Canzoni madrigalesche 1707. 193 (49).
— Capriccio 193 (51).

Marcello, Benedetto, Caro labro pupilla 192.
— Cassandra 192.
— Chiuse in placida 192.
— Clori e Daliso 192.
— Concerti 193.
— Da voi parto 192.
— Didone 192.
— Duetti 193.
— Estro poetico, siehe Psalmi.
— Finta (la) Galatea 191.
— Furberia e pontiglio 191.
— Gara amora 191.
— Gran tiranno 192.
— Il bassa generosa 192.
— Il Timoteo 192.
— Intermezzi e cori 1719. 191.
— Italienische Scene 193 (55).
— La Cassandra del nobile 192.
— L'Amore e la musica 192.
— Lettera famigliare 1705. 188.
— Lettera scritta p. Venez. 189.
— Lettere e prefazioni 194 (79).
— Libero sin ch'à 192.
— Madrigali 193.
— Miserere 190.
— Missae 190.
— Motetti 190.
— Nel chiuso centro 192.
— No che la su ne 191.
— Nutria gia il 192.
— Onda d'amoro 192.
— Opern 191.
— Ora che voi partite 192.
— Orazio curiazio 1736. 191.
— Pecorelle che pascere 192.
— Porto negli occhi 192.
— Psalmi: Estro poetico - armonico 1724. 190. — Ven. 1726. — Roma 1739. — London 1757. — Ven. 1776. — Ven. 1803. 190/191. — Im Klavierauszug. Udine. 191. — von Mirecki 191. — von Lindpaintner 191.
— Quant' è ch'io piango 192.
— Rosa pompa 192.
— Se i mesti miei sospiri 192.
— Serenata 191.
— Solo for Vcl. 194 (76).
Marcello, Benedetto, Solos for Fl. 194 (76).
— Sonaten für Klav. mit u. ohne Begltg. 193/4.
— Stravaganze d'amore 192.
— Sù d'un colle 192.
— Teatro (il) alla moda (1721) 189. — Ausg. s. a. — Napoli 1761. — Firenze 1841. — Napoli 1850. — Milano 1883. — Venetia 1887. 189.
— Terzetti 193.
— Ti sents amor 192.
— Toccata 194 (78).
— Trattato dell'arte armon. 189.
— Trionfo (il) della poesia 189.
Marchion, Joh. Jakob Christ. † 173.
Martin, Paul-Victor † 173.
Martini, Padre Giov. Batt., Biogr. von Busi. Anzge. 177.
Martini, Thomas: Con gaudentes 142
Mason, Mathias, Lautenist 158.
Matthies, Christian † 173.
Matthison-Hansen, Hans † 173.
Mattioli, siehe Alessandrini † 174.
Mauduit, Jacques, Portrait u. Biogr. 66.
Menegazzi, Giuseppe † 174.
Mercy-Argenteau, Gräfin Louisa † 174.
Mersenne's Druckwerke 60.
— Cogitata phisico-mathematica 1644. 66.
— De la nature des sons, s. a. 63.
— Harmonie universelle 1636. 63.
— Harmonicorum libri 1635. 63.
— Harmonicorum libri XII. 1648. 67. — 1652. 67.
— Les preludes de l'harmonie universelle 1634. 62.
— Quaestiones celeberrimae in Genesim 1623. 61.
— Questions harmoniques 1634. 62.
— Questions inouyes ou récreation 1634, 62.
— Traitez des Consonances 64.
— Traité de l'harmonie universelle 1627. 61.
— Traité des instruments 65.
— Traité de mechanique 64.
— Traité de la nature des sons 64.

Mersenne Traicté de l'orgue 1635. 164.
— Traitez de la voix 64.
Mesnard, Leonoce † 174.
Messaus, Guil., Een bier 24. — Een meisken 24. — Geuare hoe 24.
Michaelis, Alfred, 1888 Org. 127.
Modulorum I. — VII. apud Jac. Arbillium et Mich. Sylvius, s. a. 26. 27.
Molitor, Ludwig † 174.
Mollenhauer, Henry † 174.
Monahan, Edward † 174.
Monteverdi, Claudio, Biogr. von Roberti 18.
Moralis Hispani Magnificat 1542. 21.
Motetten, ohne Titel, unbekannt. Druck 142.
Moulinié, 2 Airs 65.
Mouton's Lautenbuch mit Facs. 4. 8.
Mouton, Joan., Missa s. nom: 141. — Missa sup. verbum bonum 141. — 9 Motetten 141. 142.
Mozart's „Ein Mädchen oder Weibchen" 51.
Müller, Karl † 174.
Müller, Karl Eduard † 174.
Müller, Selmar, 1851 Org. 127.
Muffat, Georg. Eine theoret. Abhdlg. 1698. 37.
— Angenehmerer Instrumental-Tanzmusik 2. Samlg. 37.
Muzio, Emanuele † 174.
Mylius, Joh. Daniel, Lautenist 1618. 186.
Nagel, Dr. Wilibald, Fundamentum authore Joh. Buchnero 71.
— John Douland's Necessarie observat. belonging to Lute-playing 145.
Nanino, Gio. Mar., Bio- u. Bibliographie von Haberl 32.
Naudin, Emilio † 174.
Nessler, Victor Ernst † 174.
Neuhoffer, Johannes 1550. 184.
Nitzsche, August † 174.
Oesterlein, Nikol., Wagner-Bibliothek 179.
Orgel in Frkft. a/M. 1340. 185.
Orsini, Alessandro † 174.
Pagliardi, G. Maria 1 Mot. 22.
Pahlmann, Emil † 174.
Palmieri, Frau Maria † 174.
Papst, Joh. Bened. 1678 Org. 127.
Papst, Zachar. Bened. 1720 Org. 127.
Parietti, Camillo † 174.
Parietti, Luigi † 174.
Parisini in Bologna 180.
Partridge, Frau † 174.
Partzsch, C. E. † 175.
Passaggien im 17. Jh. 111ff.
Pedell, Joh., 1578 Org. 127.
Pedrell, Francis † 175.
Pellisov, siehe Schafhäutl.
Perkin, James † 175.
Peschka-Leutner, Frau Minna † 175.
Phalese's Septiesme livre de chansons in seinen Auflagen u. Inhalt 22.
Philipp, Franz † 175.
Pichler, Franz † 175.
Pieton, Loiset, Magnif. 21.
Pistorius, Joh. † 1562. 184
Pontillo, Francesco † 175.
Poppenberg, Frau † 175.
Pötzsch, Wilhelm † 175.
Powel, Wm. Aubrey † 175.
Pradelle, Joseph † 175.
Praeoccupatio 56.
Pres, Josquin des, 9 Motetten 141/2.
Pressel, Dr. Gustav Adolf † 175.
Pritchard, J. † 175.
Prüfer, Dr. Arthur, Untersuchungen ü. d. außerkirchl. Kunstgesang des 16. Jhs. Anzge. 30.
Puffholdt, Moritz Erdmann † 175.
Quand le Comte d'Artois 163.
Ramftler, Karl † 175.
Ransford, Wm. Edwin † 175.
Raupp, Thomas † 1622. 185.
Reif, Wilhelm † 175.
Reinsdorf, Otto † 175.
Richafort: Emendemus in melius 142.
— Magnificat 21.
Robinson, Thomas 1603. 150.
Rodenback, Johannes 1633. 185.
Rodenlau, Johann 1366, 184.
Römer, Joh. Georg, Org. 127.
Rohrdorf, Fräul. Henriette † 175.

Roncati, Carlo † 176.
Ronconi, Giorgio † 176.
Rore, Cyprian, Madrig. Ancor che col mit passeggiertem Cantus 121.
Ruttenstein, Baronin Constanze † 176.
Sachs, Christian Friedrich † 176.
Sagittarius, Matthias 1623. 186.
Sainton, Prosper Philippe Catherine † 176.
Sala, Alessandro † 176.
Saldoni, Baltasar † 176.
Sammelwerke von 1542 Magnificat Moralis. — 1665 Scelta de'Motetti. — 1560 bis 1636 Septiesme livre de chansons. S. 21 ff.
— Missarum lib. 1. Fragm. 141.
— Missarum diversor. auth. lib. 2. Fragm. 141.
— Motetti lib. 1. Fragm. 141.
— Motetti lib. 4. Fragm. 142.
Sandrini, siehe Börner † 176.
Sauret, August † 176.
Sbrana, Vincenzo † 176.
Scaligerus, Jos, Sophoclis Aiax Lorarius 1587, neue Ausg. 30.
Scelta de'Motetti, Samlwk. 1665. 22.
Schafhäutl, Dr. Karl Emil von † 176.
Schapplet, Leonardus 1636. 185.
Schiedmayer & Söhne, Pianofortefabrik 52.
Schiedmayer, Adolf † 176.
Schiedmayer, Paul † 176.
Schild, Ludolph 1626 u. 1632 Org. 127.
Schild, Melchior 1623 Org. 127. 128.
Schneider, Henry † 176.
Schneider, Jakob † 176.
Schuberth, Fritz † 177.
Schürmann's Oper Ludwig der Fromme i. neuer Ausg. 19.
Schultz, Albert † 177.
Schwarz, Joh. Georg Abraham, Org. 127.
Sedlmayer, Wilhelm † 177.
Seemann, Adolf † 177.
Seidel, Hugo † 177.
Selle, Christoph, 1603 Org. 127.
Semitremulus oder perstrictio 56. 57.
Sendelbeck, Friedrich † 177.
Septiesme livre de chansons 1560. 1562. 1570. 1573. 1589. 1597. 1636 u. s. a. mit Inhaltsangabe 23.
Serighelli, Giuseppe † 177.
Sessa, Luigi † 177.
Sgarci, ... † 177.
Shaw, John † 181.
Sharp, siehe Ellis.
Siebeck, Julius † 181.
Siebenrock, Joseph † 181.
Siecke, Charles † 181.
Simon, Karl Emil † 181.
Slawitzky, Gustav † 181.
Smidts, Jac., gleich Le Fevre: Vrouken lief 26.
Soldano, Antonio † 181.
Sologesang im 17. Jh. 116.
Southgate ü. die ägypt. Doppelfl. 213.
Squareia, Davide † 181.
Stainer's (John) Katalog seiner Musikbibl. 213.
Stamegna, Nic., 2 Mot. 22.
Stevens, Frederik † 181.
Stiehl, Karl: Musikgesch. der Stadt Lübeck Anzge. 212.
Stock, Michael 1658. 185.
Strampfer, Friedrich † 181.
Stransky, Joseph † 182.
Strube, Christ. Heinrich, Org. 127.
Strübe, Nicolaus 1491. 184.
Strunck, Delphin 1630 Org. 127.
Strungk, N. A. Bio- u. Bibliogr. nebst Sätzen aus Opern 128.
Stuck(ius), Joh. Wilh., Biogr. 71.
Sturm, Franz Otto † 182.
Subcrepitatio 57.
Sulzer, Salomon † 182.
Summer, G. W. † 182.
Sweelinck, D. J. Maek vreught 25. — Soo droegk kleopatra 26.
Sweelinck, J. P. Beatus qui 24.
Sylva, Andreas de, Missa s. nom. 141.
Sylvius, Michael, Verleger 27.
Tartini, siehe Sbrana.
Terziani, Eugenio † 182.
Theile, Joh., Bio- u. Bibliogr. nebst Sätzen aus seiner Passion 128.
Thieme, Bernhard † 182.
Tobler, Alfred, Jodel u. Jodellied 180.

Töpffer, Paul † 182.
Tonelli, Antonio, Ms. in Bologna 189.
Torchi, Luigi, Bibliothekar am Liceo musicale in Bologna 214.
Torreigioni, siehe Galles.
Torzon, Francesco † 182.
Trebles 154.
Tremulus 57.
Triller 56.
Trillo, Tremolo 115.
Trojano, Massimo, als Flüchtling 1.
Tubertini, Clementine † 182.
Tuckermann, Dr. Samuel Parkmann † 182.
Tugdual, Magnificat 21.
Ubrich, siehe Lederer.
Uhlich, Fräulein Minna † 182.
Vailati, Giovanni † 182.
Valensin, Giorgio † 182.
Valensise, Michele † 182
Valente, Giovanni † 182.
Valle, Vincenzo † 182.
Vandeul-Escudier, Frau Baronin † 182.
Veressaï, Ostap † 182.
Verzierungen um 1698. 56.
Vincenti, Giov., 1 Mot. 22.
Vincenti, G. B. † 183.
Vincenzo, Giuseppe † 183.
Violetta = Hautecontre 55.
Violincino oder französ. Bass 55.
Vogel, Dr. Emil: Die Hds. nebst den älteren Druckwerken der Bibl. zu Wolfenbüttel. Anzge. 143.
Vogt, Bernhard T. † 183.
Voit, Paulus † 183.
Volkslieder in Niederhessen 18.
Voss, Edouard de † 183.
Wagner, Rich., Katalog einer R. W.-Bibl. v. Oesterlein. 3. Bd. Anzge. 179.
— u. sein Verleger Fürstenau 195.
Wallbach, siehe Canzi.
Wallenstein, Michael † 183.
Walter, K.: Weber's Beziehungen zu Wiesbaden 139.
Watson, Emmons Hamlin † 183.
Weber, Adam † 183.
Weber's (Karl Maria von) Beziehungen zu Wiesbaden 139.
Wehrle, Ernst † 183.
Weißwasser-Dörfler, Joseph † 183.
Wendt, Eduard † 183.
Wenigmann, Fritz † 183.
Westphal, Dr. Gustav † 183.
Weys, Ludovicus 1826, 184.
Whitley, S. V. † 183.
Wiechert, Wilhelm † 183.
Willaert, Adrian: Hymnorum musica [1542. 16.
Williams, F. Osborne † 183.
Winkelhaus, Max † 183.
Winkelmann, Otto † 183.
Winter, Edmund † 183.
Wipf, ... † 184.
Witt, Julius † 184.
Wittich, Eduard † 184.
Wolff, Leonhard, das musikal. Motiv. Anzge. 29.
Wolfrum, Ph., Die Entstehung u. erste Entwickelung des deutsch. evang. Kirchenliedes. Anzge. 48.
Wood, Joseph † 184.
Wylde, Dr. Henry † 184.
Ziegenbalg, F. W. † 184.
Zottmayer, Frau Euphrosine † 184.
Zuylen de Nyvelt, Baron de † 184.

Fehlerverbesserung.

S. 30, Z. 8 v. u. lies Crepundia sacra.
S. 62, Z. 21 v. u. lies inouyes statt inovyes.
S. 170 Hornstein war nie Lehrer am Konservatorium in München (Dr. Graudaur).